المسرح
مدرسة الشعب

أمين بكير





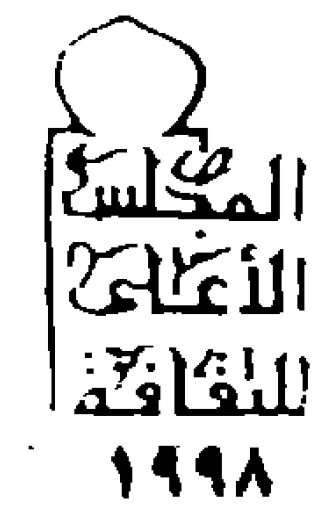
المســرح
مدرسة الشعب

اهداءات ١٩٩٩
المجلس الاعلي للثقافة
ج.م.ع

المجلس الأعلى للثقافة

المسرح مدرسة الشعب

أمين بكير



١٩٩٨

الاشراف الفنى والغلاف : محمود القاضى

الإهـــداء

إلى السادة الكتاب :

صلاح عبد السيد ، عبد الغنى داوود ، السيد حافظ ، صفوت شعلان ، رأفت الدويرى وكل جيل الذين نحتوا الصخر من أجل أن تعتلى مسرحياتهم خشبات مسارح الدولة ..

وإهداء إلى جيل جديد يأتى .. يعانى يترك لنا بصمة بارزة ، كما حاولنا أن نفعل ، بشرف ، وبالدافع الذاتى ، ودون وساطة ، أو طنطنة إعلامية ، لأننى ولأنهم كنا نتفرج على طوابير كدابين الزفة .

أمين بكير

اهتداء بالكلمات

* الفن .. هو نشاط إبداعى فى شأنه أن يضع أشياء أو ينتج موضوعات .

ســــوريو

* لم أعرف نفسى على حقيقتها أبدا .. ولم ألمس هذه الحقيقة إلا كلما وضعت مكياج إحدى الشخصيات التى مثلتها !!

سير : إليك جنيس

مبدأ الفن العظيم أن يتجنب كل ما لا يجدى .. فالأمر يتعلق بحمل الممثلين على التفكير ، لا تقييدهم وتحويلهم إلى دمى .

بول مكوديل

* المسرح .. فن لا يزدهر إلا فى العصور الذهبية الثقافية من حياة الشعوب .

أرمان سالاكرو

* التياتر كالمدرسة العامة يتعلم فيها العالم والجاهل .

رفاعة رافع الطهطاوى

مدخــل

بكل الحرية تركوا لنا حرية : أن نحب الأشجار التى هبت واقفة .. احتراما للإنسان ..

وتركوا لنا حرية أن نسوى ماء النيل ، وأن نشرب منه ، وأن نتغنى به .. فصار النيل لنا تماما مثل حنان الأم .. صار دمنا .. وذلك الذى جعل الشرف أحمر اللون .. وجعل الشفق فى أعيننا ، هو الحامل لمرايا أصالتنا .. وجعل العشق هو المحراب الذى أدينا فيه جميعنا صلاة شهادة ..

من أجل هذا كله .. صار الحضيض .. حتى الحضيض فى حياتنا .. صارت له مكانة عزيزة وغالية .. ؟!

ولا شك أن كل شئ من حولنا يتطور ، ويتغير ، ويسعى إلى التخلص من النمطية التى (يجدلها) النمطيون (أحبالا لمشانقهم) فالفن عندهم لم يعد متعة ، بقدر ما صار مصدرا للرزق ، فلا استمتاع إلا بالسطو على جيوب المشاهدين ، وقد نسوا أن متعة الفن تختلف من بنائها وأصولها وتوجهاتها عن كل متع الحياة .. فالفن عند من يقدره له خصوصية ، ذلك لأن المسرح أولا وقبل كل شئ واجهة من واجهات الحضارة فى أى بلد ، وعند أى شعب متقدم ، الحضارة عنده تبدأ بالمسرح والمسرح مدرسة الشعب ، وهذا ما قاله فى هذا السبيل الكاتب الكبير الراحل جبرا إبراهيم جبرا :

ما الذى نريده من المسرح ؟ هل نريد أن نتعلم أم نريد أن نفتتن .. ؟

أنتعلم أن نحلم أم نضاعف طاقة الحيـاة فى شـرايينه ، أم كل ذلك معا فإذا كان المسـرح وسـيلة للمزيد مـن المعرفـة ، مع مـزيد من الحياة ولاسيما إذا استطاع فى خاتمة المطاف أن يقول لنا أن الوسيلة التى صنعتها أجيال من العباقرة فى الرؤى لوضعنا فى قلب الوجود الإنسانى ، مع كل معضلاته وأحلامه .

ومما لاشك فيه أن أحلامنا بمعضلاتها التى لم تتح للحالمين المسرحيين أن يحققوا أحلامهم ، والتى تتخلص فى أن بعض العوائق تكمن بنية التخلف فى الدول النامية ، وأنها تستورد شكل المسرح فى البلاد المتقدمة ، وجوهر الصناعة والزراعة والميكنة وسبل الاقتصاد الناجح وعلائق التجارة في الداخل والخارج دون أن تدرى تلك الدول النامية أنها تستثمر مزيدا من التخلف ، ومزيدا من الغربة عن واقعها ..

وإذا كانت حرية المواطن مسيجة فى الدول النامية بالمنع والنقل عن الغير ، فرض العقوبات لمن يطالب بحرية الوطن والمواطنين وإهدار حقوق الإنسان ، والسجن بلا جريمة ، وتعذيب الجسد والتجويع والبيروقراطية . أقول إذا كانت الحرية فى بعض الأوطان غير ممنوحة ، فالحرية فى المسرح غير مسموح بها ، وأن الدوران حول معنى الحرية لا يمكن أن يحيل الوجود إلى إمكان !؟

وإذن .. فالدوران حول المعانى قرين التلاعب بمقدرات المواطنين للمواطنين ، وتلاعب المسئولين بمصالح أفراد الشعب ، وإن المسألة أصبحت منعا لا يسمح بالانطلاق نحو الهدف إلا للأقوى ، وأما المتردى فى الضعف والخوف فإنه يلجأ إلى الاسقاط والترميز إذ كل فعل إنسانى يحدث (قدام) النظارة من شأنه أن يظهر ، حتى وإن لم يكن مشروطا بوجود محيط (الزمانية والمكانية) كحدود ، وكذلك كأرض ينطلق منها الفن المسرحى إلى الأفق الأرحب فى التعبير ، والأقوى فى التأثير والأعمق فى المعنى ، ولكن ذلك لم يحدث لأن طبيعة نشأة المسرح العربى ، الذى أحاله (المنظرون) العرب ونقاد المسرح إلى كونه وافد إلينا من خارج عالمنا العربى ، وأن هذه الوفادة حدثت فى

وقت لم تكن أرضنا العربية فيه ممهدة لا علميا ، ولا ثقافيا لاستقبال هذا الوافد الأوروبى الذى تغذى من ألبان الكلاسيكية وتفسيراتها الإنسانية وتوجهاتها ..

فالأرض العربية أنجبت الكاتب توفيق الحكيم لكى يدلف بقوة المصرى العربى الدارس ، العاشق للفن المسرحى وليؤكد لنا بأن أهم ما ينبغى الالتفات إليه فى حالة الانفلات من أسر القالب المسرحى الأوروبى والانطلاق لاستحداث شكل مسرحى تتضح فى قسماته أمارات التصاقه بتراثنا .

وتوفيق الحكيم إبان تقديمه كتاب (قالبنا المسرحى) للحركة المسرحية المصرية والعربية فى الستينات ، إنما لكى يؤكد للممارسين للحياة المسرحية بأن شعبية الثقافة العليا التى تؤكد معلومة أن حضارتنا العربية قد خلت من فن المسرح !

ولذلك فإن الحكيم حدد محاولته فى الكشف عن طابعنا وشخصيتنا ملتقطا الخيط الذى يمكن أن يربط به مظاهرنا الفنية الشعبية القديمة وفن المسرح ، والوافد علينا منذ النصف الثانى للقرن التاسع عشر ، حين استلهم شكل السامر الريفى شكلا لعمل مسرحى يكون طريقا للبحث عن شكل للمسرح المصرى .

وإذا كان الحكيم قد استخلص بعض ما نفكر فيه نحن الآن ، وبعد ما يقرب من نصف قرن من الزمان فإننا لا ننسى أن ما فعله الحكيم كان صرخة الاحتجاج الغاضب ضد القالب المسرحى الأوروبى ، التى أساسها التوسع فى القدرات المبدعة الخلاقه ، التى كان ينبغى أن يتوارثها جيل الكتاب المسرحيين الذى آتو بكتاباتهم المسرحية وأن يتبنوا تلك الدعوة فيما أراده لها الحكيم ، وأن تشكل هذه الدعوة تيارا أو اتجاها يواجه القالب العالمى المشروع للمسرح .

ونحن نعترف أننا قصرنا إذ اكتفينا بادماج التراث العربى بفكرة البحث عن شكل جديد للمسرح المصرى ، وأننا أخطأنا حين شككنا فى المكتسبات التى وصل إليها مسرحنا المعاصر .

ولكن بالرغم من أن تلك الأخطاء الممارسية لا يختلف أى ممارس محترف للعملية الإبداعية فى مجال الدراما المسرحية أن التطبيق وبأن المسرحى العربى فى مجال الممارسة قد استخدم أقصى أدوات التحديث فى المسرح كالتقنية ورفض فكرة الايهام المسرحى ، وهى التى تحدث عنها الحكيم أيضا فى قالبه المسرحى وتعامل المخرج المسرحى المعاصر من منطلق تحديث الرؤى ، حيث كان تعامله مع جمهوره من منطلق أن هذا الجمهور كان بمثابة الطفل الذى يتعرف على الأشياء المحيطة من حوله ، ثم تعلم الطفل أن يحبو ، ثم يقف على قدميه مستقيم القامه ، ثم يشب عن الطوق ، ويبلغ من النضج والوعى ما يخول لنا التعامل معه من هذا المنظور المتطور .

وبعد .. فهذا الكتاب هو بمثابة استعادة للدروس التى ألقيت على مسامع أهل الحرفة ، فى فصول الدرس ، وفى مدرسة الشعب . ألا وهي المسرح ، فإلى أبواب هذا الكتاب ، الذى أرجو أن يكون مفيدا لكل دارس ، ولكل مهتم بالفن المسرحى ، وعذرا على التقصير ، وشكراً على التبصير .

المؤلـف

إبداعات جيل التنوير

كانت هناك واقعية فى الفن المسرحى الذى انتقل إلينا مع انتقال المسرح الأوروبى مع الشوام وهذه الواقعية قد تحكمت بالفعل فى أفئدة ونفوس البشر من العوام والمتعلمين والمتعالمين ، وبانتقال التجارب المسرحية الشامية ثم تزاوج الواقعية الحدودية والشعبية بين شعب البلدين ، وانتقلت التجارب المسرحية الشامية [١] .

وللمسرح المصرى تاريخ ممتد يحتوى على كثير من التجارب ، التى قد تعرضت لكثير من الكوارث وكان طبيعيا أن تمر التجربة المسرحية فى وطننا مصر بالنجاح ، والسقوط فى فترات بعينها . وللمسرح المصرى شكل دينى نشأ داخل المعابد الفرعونية القديمة ، ثم هناك مسرحاً شعبيا ، لم يخرج من المعابد ، وإنما نشأ فى أحضان الشعب ، فالمسرح الدينى كان يكمن فى مسرحيات (الاسرار) وهو مسرح طقسى ، كان يهتم بالطقوس الدينية التى تسعى إلى تطهير الإنسان حيا كان ، أم ميتا .

وقد يلاحظ القارئ أو الدارس أنى لا أتبع تسلسلا تاريخيا فى هذه الصفحة التى عنوتها (إبداعات التنوير) وذلك لأن الدخول إلى هذا العالم لابد لنا لكى نأخذ الخيط ونسلمه للقارئ أن نكون معا على قناعة (الكاتب والقارئ) بأن هذا الكتاب وسيلة لمعرفة أسرار (المسرح) ودوره كمدرسة للشعب ، بكل فئاته ، هذه الفئات التى انتقلت من داخل المعابد بالروح الدينية المستنيرة المطهره لكى تأخذ بأيدى كل من يتردى فى الجهل أو الضلالة

١ - مارون نقاش ، أبى خليل قبانى ، يعقوب صنوع ، اسكندر فرح ، سليمان قرداحى وغيرهم ممن سقطوا فى حبائل النسيان .

وهكذا أصبح المستهدف من التنوير هو ذلك المشاهد الذى لم يدخل أى معبد فى حياته ، فتنتقل إليه كافة مفردات ما يدور داخل المعبد فى إطار غير (معبدى) وفى شكل أبسط من الشكل الذى يقدم به داخل المعابد الفرعونية القديمة .[١]

وإذن يمكن القول بإن التجربة التنويرية قد انتقلت للمشاهد وأجلسته صاغرا يتلقى فى صفوف منتظمة أو فى دوائر أو حلقات تشبه حلقات الدرس ، وشكل التحلق هذا ظل مستمرا فترات متصلة ، أو متقطعة ، ولكن ما يعنينا هو أن شكل هذا التحلق ظل هو الشكل السائد لدى المتلقى ، الذى يتلقى هذه الفرجة ، التى تصل إليه فى أماكن تجمع الناس ، سواء كانت هذه الأماكن أسواقا تجارية أو ساحات شعبية .

وهذا الشكل ظل حول المحبظ أو الممسخر ، أو خيال الظل ، أو القرجوز ، وبدا ذلك جميلا فى عيون المتلقين الأوائل ،وحتى مسرح (خيال الظل) ، وهو (صندوق الدنيا) كان شيئا جميلا فى عيون الناس بالتالى تتوحد معه ، حتى فى حالة أن كان المسرح المصرى الوليد ظل فى طفولته ردحا من الزمن أبقاه فى منطقة (المحاكاة) معلمون قساه [٢] قد رفضوا أن يشب الوليد عن طوعهم ، إنهم المتمسكون بأهداب التقاليد العتيقة وتحريم الفن عندهم مسألة لا تقبل المناقشة دون أن يدركوا

---

١ - يلحظ القارئ أن موضوع منع الفن بزعم دينى موضوع تيار دائما عند نقطة الانطلاق إلى الاصلاح الداخلى حيث يتخوف أهل الرجعية علي أنظمتهم من أن يثار عليها . وأنظمة الرجعية ليس لها علاقة بالتفسير الدينى فالفن لا يتعارض مع الديانات السماوية بالقطع والنصوص المسرحية بالفن والموسيقى والمسرح والتشكيل والصورة والنحت كلها تدعو إلى السمو والرقى . والمشكلة تكمن فقط فى رؤيا من يحيط فنة بالغرائز ويهبط به إلى الانحلال أحيانا لكن الفن فى جملته لا علاقة له بالصياغات الفاسدة . لكنها وأبدا حياة المجتمعات المليئة بالمتناقضات .

٢ - درج كثير من أصحاب الايدلوجيات إلى قصر مدلول المثقف على الاشتراكى الراديكالى وهذا خطأ .

أن هذا(TAPW) أو المنع ، يشحذ همم القائمين على حال الفن والعلم والثقافة للوقوف بجانب ذلك الوليد الذى يحبو لم يزل ويأخذون بيده ، متحدين لهذا (المنع) تحديا تنويريا ، مظهرين الدور التنويرى الذى يمكن أن يقوم المسرح بأخطر الدروس فيه ، وأن الدرس المسرح أفضل بكثير من النصائح التى يتوجه بها الكبار العارفين إلى الصغار العابثين وبالفعل لعب المسرح على أوتار الفضيلة ونبذ الرذيلة ..

هكذا كان المسرح فى المدن والعواصم ، فكيف كان المسرح فى الريف المصرى ، وكيف كانت تعاليمه واثقة الخطى إلى قلوب البسطاء .

لقد ترك المسرح ، أو التمسرح ، أو التنوير المسرح فى الريف المصرى فئة من الفنانين التلقائيين وفئة أخرى من الناقلين لشكل الفن فى المدن وإعمال الخيال والإسقاط على البيئة الريفية ، وكان أغلب أصحاب هذه التجارب من أشباه المثقفين ، وأنصاف المتعلمين ، لكنهم حاولوا فى توجهاتهم من تقليد (تقاليع) المدن ، ولكن بروح أبناء الطبقات الكادحة من الزراع والصناع .

على أن هذه الأعمال قوبلت بنوع من الهجوم الضارى من رجال الدين فى القرى والعزب والنجوع والكفور وثورة رجال الدين جعلت أفراد من السلطويين تتدخل بمنع إتمام الأمسيات فى الساحات ، وكان الخفراء يتعقبون هذه الفرق أينما حلت ، وكان الفنان التلقائى فى ريف مصر مطاردا ، مهددا بإفساد الأمسيات ، يتعامل معه رجال الدين والسلطة على أنه خارج عن القانون (١) .

وإذن ، فالفنان الشعبى له أهميته ، وله خطورته ، بدليل أنه مطارد بالحصار وتلتفت إليه الأنظار لأنه يحرك القلوب والعقول ويضع نفسه محل المصلح ، والرافض للزيف وللظلم وللفساد ، من أجل هذا طاردته السلطة الشعبية والمتمثلة فى العمد والخفراء ، وشيوخ البلد وسراة المجتمع الريفى .

١ - رجال الدين هنا قسمان - رجل حظه من العلم قليل كان متزمتا - أما شيخ الأزهر فكان يذهب إلى دارالأوبرا لمشاهدة الفرق الزائرة .

وعلى هذا يمكن أن نقول عن هذا الفنان الشعبى التلقائى بأنه صار خطرا يهدد الطبقات الفوقية بما لها من تغلغلات داخل البنية المجتمعية ، سواء اتصالها بالشرطة ، أو أئمة المساجد ورجال الدين المبرزين فى تلك المجتمعات الريفية والتى لا ترد لها كلمة ولا يناقش لها رأى . (صراع الطبقات كان بارزا فى ختام القرن الماضى) .

وكان على الفنان أمام هذا المنع وتلك المطاردات المستمرة أن ينتقل بفنه من مكان إلى آخر ، ليعرض فنونه الانتقادية ، والتى تحرض القاعدة الشعبية ضد التسلط ويشجب من فوق مسرحه البسيط كل فعل هو ضد كرامة الإنسان وكيانه ومكانته إنه يشجب كل تسيد أو تسلط أو تطاوس . وإنه يدعوا الكبار والصغار إلي حياة ملؤها الحب والسلام والتعاون .. إنه يضرب الأمثال ويستعين بالأحاديث النبوية وبالحكم القديمة ويستشهد بآيات من كتاب الله عز وجل ، ثم إنه يصوغ ذلك كله فى شكل انتقادى كاريكاتورى شديد الذكاء والفطنة ، وهو يختار مفردات الإضحاك والتمسخر فى التقاطها بعض نماذج من المتناقضات المجتمعية أو العاهات الحياتية إنه يظهر البلهاء فى أردية المتقمين لمعاملتهم على أنهم حقيقيين ، ومن هنا جاءت شعبية المسرح وخصوصيته فى ذات الوقت ، كما أن للمسرح فى مصر ، أياما كان شكله أو منهجه قد ارتبط بقضايا الإنسان . مع نفسه ومع مجتمعه ، ومع حكامه ..

ومن الواضح أن حركة ازدهار المسرح أو تخلفه ترتبط بقدر الحرية المسموح بها للمواطنين في أن يقولوا (الشئ) فى نفوسهم .. وعندما كانت تختنق أنفاس تلك الحرية كانت بالتالى تختنق أنفاس المسرح ، وبالتالى أنفاس الشعب كله .

والمسرح المصرى الشعبى مدرسة للشعب ، لأنه علم الناس كيف يلعب لعبة التحايل على الضغط ، التحايل على الغلظة والفظاظة ، والتحايل على الماكرين بمكر أشد من مكرهم إنها لعبة النفس البشرية فى التحايل على قيد وكل سجن وسلاطة كل لسان !؟ ونجحت نوعا ما هذه الوسيلة .

والمسرح الشعبى مدرسة للصدق يتعلم فيها المشاهد كيف يتعامل مع الأقوى بالذكاء وبالشجاعة وبالمنطق . الصدق مع النفس ومع الحياة ومع الناس .. والمسرح باعتباره أقرب الأشكال الفنية إلى ذهن الإنسان ، قريب جداً إلى مشاعره فإنه يتعايش معه على اعتبار المتعة الذهنية ، والترفيه عن النفس والترويح عنها ، ذلك لأن مشكلات الانسان تضع نفسها على مائدة البحث فوق خشبة المسرح ، ذلك لأن المشاهد يحاول فى لحظة يشعر فيها بالصدق .. هذا الصدق الذى قد يفتقده فى حياته العادية ، فيلتقط خيط الاكتشاف لأدران الذات من لقطة بصرية عميقه ومؤثرة رآها واستمتع بها فوق خشبات إحدى المسارح فتنتشله تلك اللقطة من كبوته ، تفتح أمامه كوة من نور الاستبصار ومن هنا تأتى عظمة وخطورة كل تجربة مسرحية تحمل فى أعطافها فهما واضحا غير مضببا للنفس البشرية وللذات الجمعية وتلك الجوانب اللانهائية فى التجارب الإنسانية العميقة والمؤثرة ، تلك التى تتأهل أن تعتلى خشبة المسرح لتحل محل المعلم والواعظ ، والكاهن وأستاذ الجامعة فى مجالات غير مجالات تخصصهم ولكن بشكل أعم .

ومن أجل تحقيق هذا الهدف الأسمى تكونت الفرق المسرحية هنا وهناك وفى كل مكان . تكونت لكى تقوم بهذا الدور الاجتماعى التعليمى ، التثقيفى الخطير ، وبعض هذه الفرق المسرحية هنا . أو فى بلد آخر يحترم المسرح ويضعه في مقدمة الفنون الجاذبة وليست الطاردة للبشر . وبعض هذه الفرق صمد بإيمان راسخ بتقديم أسمى ما يطهر الإنسان ، والبعض الآخر قد ضل الطريق وراح يخاطب أسوا ما فى النفس البشرية ، وهى الغرائز ، وطبعاً غريزة الجنس هى أسرع ما يجد استجابة عند المشاهد الجسد ، أما المشاهد (الرأس) فإنه ينصرف عن هذه التجارب بل إنه لا يقترب منها من أساسه .

ومن هنا نشأ الصراع بين المسرح الصادق ، والمسرح الكاذب المضلل كأنه الشيطان الذى يوسوس بالشرور حتى يقع الضحية فى شراكه فيتركه شيطانه مبتعدا ضاحكا على سقوط ضحية جديدة يضيفها إلى سابق ضحاياه ضعفاء الإيمان .

وهناك مسرح الزغزغة من أسفل الآباط إنه ذلك المسرح الذى يعمد إلى الابتذال ليجبر مشاهده على الضحك على أى شئ متدنى . عاهات بشرية ، شتائم جنسية ، اسقاطات حيائية ولبس وتشكيك وقلب معانى كلمات ، كل هذا في بهلوانية وقلة ذوق وقلة حياء . لدرجة تجسيد أعضاء الذكورة وتضخيم النتوءات الأنثوية والمبالغة فى تكبير أحجام الاثداء ، والاداء المغناج واظهار المخنثين بشكل فج على أنهم أكثر ميوعة من أحط الموامس .. كل هذا كان فى حياتنا المسرحية إبان المحبظ والمخايل والسماجه ، وكل هذا كان يسعد بعض الناس ، والشئ الذى لا يسعد كل الناس ، يستأهل أن نقف أمامه وقفة للتأمل .

ولنتأمل المسرح فى بلدنا مصر منذ أن حل ضيفا عليها الفنان اللبنانى (يعقوب صنوع) والذى جاء بالمسرح الذى كان مطلوبا لوقته والمسرح (المطلوب) كان مسرحا (سلطوياً) بمعنى أن خديوى مصر كان يرغب فى أن تكون مصر (قطعة من أوروبا) شوارعها وبيوتها ، فنونها ، ثقافتها ، مدارسها ، ومن أجل هذا كان تكليفه للفنان الوافد من لبنان (صنوع) فى أن يحقق له ذلك المسرح الذى يقدم الفن (الراقى) الذى يواكب تلك الحرية التى قد منحها الخديوى إسماعيل لشعب مصر . إذ إسماعيل قد فتن بما رآه فى بلاد الفرنجة وبشكل خاص جداً (بباريس) والتى كان المسرح فيها يمثل آداة خطيرة وأوعز الخديوى إلى (صنوع) بأن يقدم مسرحا (أوروباوياً) ولكن من خلال (روح مصرية) فقدم صنوع مسرحا انتقاديا سياسيا أقلق رجال البلاط الخديوى إذ كان (صنوع) قد نقل إحساس الشارع المصرى تجاه تسلط الحكام وأظهر من النقد للسياسة وجعل رجال البلاط ورجال السلك العسكرى والسياسى فى البلاد يوغرون صدر صاحب النعم ضد هذا اللبناني الوافد صنوع . وكان ذلك فى عام ١٨٦٩ ومن هذا التاريخ نستطيع أن نؤكد بأنه كان بداية (التنوير) من خلال المسرح الجاد .. مسرح قضية ، يقول شيئا غير الشعبية وكان المحبظ والسماج (يرتجل) حكاية ذات صفة شعبية تضحك وتعظ الناس ، لكن دون أن تنسلخ عن العفوية والتلقائية ولكن (يعقوب بن صنوع) أتى بجديد الفن ، أتى بالمسرح الأوروبى شكلا ، والمصرى موضوعا فكان مسرحا يحمل رؤى الرواد من خلال علم وأصالة وصدق .

لكن (بطانة) الخديوى لم يعجبها أن يفضح هذا المسرح الجديد كل أسرار سراة الناس ويكشف ملاعيب رجال السياسة التى تتمحور فى أن يظل الانكسار سياجا للشعب ، والظلم سياط تجلد ظهورهم . فكيف يتثنى لرجل ليس من عامة الشعب المصرى أن يوضح أمرهم ويفضحهم ويهددهم ويقض مضاجعهم بما يقدم من فكر جاد ، برؤى انتقادية . وظل رفض تلك الفئة لمسرح صنوع متعبا لهم إلى أن توصلوا إلى الايقاع بصنوع فى دائرة الشك لدى الباب العالى ، وأفهموا الخديوى إسماعيل أن (صنوع) قد استباح لنفسه أن ينتقد سياسة الخديوى وجعلوه يصدق هذه الادعاءات .

ولما كانت فرقة (صنوع) من الفرق الأهلية فكان من السهل أن يشتت أفرادها بمجرد أن يصدر الخديوى أمرا يحظر نشاطها وسرعان ما يسارع المضارين إلى تنفيذ الأمر واستصدار الأوامر باغلاق مسرح يعقوب صنوع . وكما قلنا آنفا بأن خديوى مصر[1] كان مولعا بالحضارة الأوربية وأنه كان يحلم بأن يحيل مصر إلى قطعة من أوربا لكن شرور الحاشية وفساد السياسة لم تمكن الخديوى أن يحقق حلمه كاملا ، لكننا نذكر بعض ما تحقق منه :

١ - إنشاء (تياترو حديقة الأزبكية) فى نحو عام ١٨٦٨ أى قبل أن ينزح (صنوع) من لبنان إلى مصر بعام واحد ..

٢ . فى نفس العام أمر الخديوى بإنشاء (دار الأوبرا الخديوية) .

٣ - بارك الخديوى تكوين فرقة يعقوب صنوع كأول فرقة مسرحية (منظمة) تقدم العروض المسرحية على شاكلة العروض المسرحية الأوروبية ، وكان ذلك فى عام ١٨٧٠ .

٤ - غضب الخديوى إسماعيل على يعقوب صنوع وأوقف نشاطه المسرحى فى مصر ، مما اضطر صنوع أن يتحول إلى صحفى تخفى تحت شعار اسم مستعار هو :

---

١ - الخديوى المقصود الأول هو توفيق - ولم يكن مولعا إلا بالطعام والبهرجة . أما من خلفه فكان الخديو إسماعيل - وهو الذى رعى الفنون ونقلها وبنى المسارح وعجل بالنهضة .

(أبو نضارة) وظل يناضل من خلال المسرح المنشور ، أو مسرح الجريدة ، وهو الذى كان يجد فيه صنوع منفذا بعد أن قدم نحو ٣٢ مسرحية من تأليفه ، وعددا آخر من المسرحيات المعدة عن الأداب العالمية أو المترجمة عن الفرنسية وكان ذلك التوقف فى عام ١٨٨٩ .

ولم يستسلم (صنوع) بل بدأ هجماته من خلال اشتغاله فى الصحافة فقد أنشأ العديد من المجلات والصحف ونقول (العديد) لأنه كلما اغلقت له السلطات المصرية مجلة قام بعدها بإنشاء جريدة ، وإذا أغلقت الحكومة الجريدة . سارع بتقديم مجلة ، وإذا حوصر نشاطه الصحفى داخل مصر ، انتقل به إلى خارجها طباعة ، ثم تدخل إلى أرض الوطن مهربة لتصل إلى أيدى المهتمين من أبناء مصر ، وإذن ، يمكن أن نعتبر صحافة صنوع على درجة خطورة مسرحه فاسماء الجرائد والمجلات كانت فى توجهاتها لا تقل عن رسالة المسرح المصرى وهذه طاقات نور صنوع :

١ - البعوضة بالفرنسية .

٢ - النظارة بالإيطالية

٣ - الثرثار المصرى بثمان لغات .

٤ - أبو نضارة قاهرية .

٥ - أبو نضارة زرقاء - مجلة .

٦ - النظارات المصرية - جريدة.

٧ - أبو صفاره - مجلة .

٨ - الحاوى - مجلة .

والغريب أن يعقوب صنوع كان يختار اسما لمجلته أو جريدته الجديدة ،

فى الأمر أن الاسم فقط هو الذى يتغير أما المادة والمنهج كان واحدا ، والتوجه النقدى كان أيضا واحدا ، ورئيس التحرير والمحرر الأول أيضا واحدا هو يعقوب بن صنوع ، لهذا فقد استأهل منا أن نضيفه إلى جيل الرواد من صناع التنوير فى مصر ومعلما فى مدرسة الشعب - المسرح .

فرق مسرحية فى مدينة الاسكندرية [1]

يعتبر سليم نقاش أول وافد يصل إلي مدينة الثغر قادما من البلاد الشامية وأن فرقته المسرحية تعتبر الفرقة الأولى التى قصدت الإسكندرية واستقرت بها وأنشأت لها مسرحا فيها ، وكان يشارك سليم نقاش زميله وصديقه أديب اسحاق ، وكانت لسليم نقاش الحظوة الكبرى فى قلوب الاسكندرية باكرا ، كان ذلك فى عام ١٨٦٥ ثم تبعت فرقة سـليم نقاش المسـرحية فرق أخرى أيضا إلى الاسكندرية مثل فرقة : سليم الحداد ، وفرقة يوسف خياط وفرقة سليمان القرداحى ، وفرقة أبو خليل القبانى .

وفى البدء كما أوضحنا كان فن التمثيل قد وفد إلينا . سواء إلى مصر أو إلى الإسكندرية من خلال نزوح الشوام إلى أرض الكنانة لأنها كانت تمثل لهم (هوليود الشرق) وكان فن التمثيل قد وفد إلى بلاد الشام من خلال التأثير بالفن المسـرحى (الايطالى) وعن طريق فرق الشـوام عرفت جماهيرنا العربية فى مصر ذلك الفن الجيد ، وكان جورج دخول - اللبنانى الأصل - ضمن ممثلى فرقة سليم نقاش (فى بيروت ، وكذلك الحال مع الممثل اللبنانى أسعد حلمى وهو سورى المولد وكل من هؤلاء

---

١ - كانت الاسكندرية ومنذ يوم بنائها من أهم مدن مصر المحروسة بل إن كل الحكام فى الزمن البطلمى واليونانى والفارسى الذى سبق دخول العرب لمصر كانوا يعتبرونها عاصمة الدولة - ولم تسقط مصر لسقوط حصن بابليون - كلا بل بدخول مصر الاسكندرية .

وانزوت عنها الأضواء فى الأزمنة العربية - لأن العرب يرغبون أن يجعلوا البحر فى ظهورهم أو يحول بينهم وبين عاصمة الخلافه ، ولهذا فالإسكندرية لها تاريخ عريق وذات صلات بحضارات مختلفة جعلت أهلها أكثر تفهما لمعنى تلقى الفن وألوانه .

كان قد تمرس على فن التمثيل فى الأعمال المسرحية الكلاسيكية فى بيروت . فانتقلت ذات التجارب إلى مدينة الاسكندرية ، وعرف جورج دخول فى مصر باسم (كامل الأصلى) إذ كان يتمتع بموهبة كوميدية وقدرة كبيرة على خلق المواقف والأحداث التى تدخل البهجة والسرور على قلوب متفرجيه حتى أنه كان يشارك فى إضافة بعض المشاهد والمواقف المضحكة على المسرحيات التى يشترك فى تمثيلها . وسرعان ما كون لنفسه فرقة مسرحية خاصة به نظرا لإقبال الجماهير فى مدينة الثغر على مشاهدته وقد ضم إلى فرقته لفيف من الطاقات الكوميدية آنذاك مثل : الممثل الكوميدى أسعد حلمى ، وحافظ عباس ، وحافظ ليمون ومحمود حسنى وغيرهم . وقد اتفقوا على تقديم فصول مضحكة من تأليف (جورج دخول) أو (كامل الأصيل) وهى (اسكتشات ارتجالية) قد لا تعتمد على نصوص مكتوبة بقدر ما كانت تعتمد على فكرة عامة يشرحها صاحبها ويطرحها أمام أعضاء فرقته التى كانت تهدف إلى جذب الجماهير بما تقدمه من فن الارتجال الكوميدى ، وكان جورج دخول يستخدم من أجل إضحاك الجماهير كل الأساليب التى تمكنه من الإضحاك كالنكتة اللاذعة ، أو استخدام العبارات المكشوفة وارتداء الملابس الغريبة .

ومن استخدم الملابس الغريبة اشتهر (كامل الأصيل) بأنه صاحب أشهر بيجامة على المسارح المصرية ، وهى بيجامة ذات خطوط عريضة وكان يضع فوق رأسه طربوشا مبالغا فى طوله فاتح الاحمرار ذا ذر طويل مبالغ أيضا فى قصر هذا الذر ، وكان يجعل زر هذا الطربوش من الأمام ، ثم كان يبالغ فى حجم الشارب الذى يحرص أثناء التمثيل على التمكيح به ، وهو شارب غريب جدا .. فقد كانت أحد طرفيه مثبتا إلى أعلى ، والطرف الثانى متدليا إلى أسفل . فهل يتخيل القارئ أى شكل كاريكاتورى كان يظهر به هذا الممثل ثم إن أحد أفراد فرقته وهو (حافظ عباس) قد ذاع صيته من خلال تأديته لشخصية (البربرى الساذج الطيب) وكانت فرقة دخول تعمل وفق طريقة اختصت بها دون سائر الفرق المسرحية الجوالة الأخرى ، إذ تعتمد على (حدوتة) تراثية أو من ألف ليلة وليلة مثل حكاية (ست الحسن والجمال) أو حكاية (الشاطر حسن) وكلها حواديت لا تكتب ولا تحفظ ، وإنما (تُرتجل) من

خلال هذا الاطار العام للفرجة المسرحية ، وكانت الأدوار توزع حسب مقدرة كل منهم على القيام بالدور الذى يناسبه من حيث طلاوة الروح والمقدرة على الإضحاك . فمنهم من كان يقوم بدور (السلطان والآخر بدور الوزير النائم ، أو رئيس العسس المرتعب من ذكر اللصوص ، ثم يسند صاحب الفكرة دور البطولة الشبابية (كالعاشق الولهان) أو الأمير ، أو الشاطر حسن ، لشباب قادر على تجسيد هذه الأدوار ، وكان صاحب الفرقة يخص نفسه دائما ، وفى كل المسرحيات بدور (المهرج) أو (مضحك الملوك ، أو السلاطين) وكان حافظ عباس دائما ، وفي كل المسرحيات أيضا يقوم بدور البربرى خفيف الظل ، والفكرة والحدودته تقوم أساس على ارتجال مناطق الحوار والإضحاك والتنكيت والتبكيت وإلقاء العظات والحكم وعلى شاكلة هذه الفرقة تواجدت فرقا كثيرة فى كل أقليم من أقاليم مصر المحروسة ، وكانت لا تستقر بعروضها فى مكان مغلق وإنما كانت معظم الأماكن التى تعمل فى الموالد والأعياد وعروض تلك الفرق التى كانت تنزح من الاسكندرية إلى القرى فى الريف ، وفى صعيد مصر ، معتمدة فى مادتها على الحواديت الشعبية التى يتم توليفها على بساط الارتجال وبساطته .

ومن الملفت للنظر أن أعمال هذه الفرق من الروايات المسرحية الارتجالية كانت تحمل أسماء جميلة مثل روايات : (الابن المفقود) ، (ملعوب الكأس) و (الفجر) و (ابن الملك) و (جنفياف) و (مقتل عنتر) و (قتل كليب) و (انتصار العلم على الجهل) و (اللص المجهول) و (اللص العاشق) و (الكونت فلور) و (فرحة بنك نوت) و (سنبل) و (خيانة الأصحاب) و (الابن اللقيط) و (ملك المشكوب وملك الهند) و (البندق) و (بياعة الزهور) و (الظلوم) ثم (هاملت) وأنه لمن الغريب حقا أن تقدم مسرحية مثل . هاملت على النمط الارتجالى ، أو التلقائى ، ومن خلال منظور كوميدى ، والغريب أيضا أن كل تلك الأسماء لمسرحيات كانت تقدم باللغة العامية (المسجوعة) أحياناً ، حتى رواية على بابا والأربعين حرامى التى ألفها توفيق أفندى الحكيم التى قدمتها له فرقة أولاد عكاشة على تياترو الأزبكية عام ١٩٢٦ .

ولقد استمرت هذه الفرق تغادر الاسكندرية لتطوف بعروضها فى قرى الوجهين القبلى والبحرى ، ثم تعود ادراجها من جديد إلى الاسكندرية لتعد نفسها لأعمال جديدة تطوف بها مرة أخرى .

وكان لهذه الفرق طريقة تقدم بها مثل هذه الأعمال . ففرقة (جورج دخول) استمرت فى تقديم المسرحيات الكوميدية الارتجالية لعدة مواسم مسرحية ، وكان النمط الذى تميزت به فرقة دخول أنها كانت تتحاور مع مشاكل البيئة التى تحل بها ، فإذا ما ذكر اسم القرية أو اسم أشهر رجل فى القرية أو فى العزبة التى ينصب فيها دخول مسرحه إلا وكان المشاهدين يستقبلون تلك الإضافة بالكثير من الترحيب والكثير من المشاركة .

وفى سنة ١٩١٢ اعتزل صاحب أشهر وأول ممثل لدور البربرى فى فرقة (دخول) أسعد حلمى ، وكذلك انفصل حافظ عباس عن الفرقة وكون كل من أسعد حلمى وحافظ عباس فرقة مسرحية خاصة بهما ضما إليهما فيها كل من (الكوميدى - حافظ ليمون واستعانت تلك الفرقة الوليدة بفصول فكاهية دارجة (مزجوله) قام بتوليفها أسعد حلمى وراحوا ينتقلون بين القرى والمحافظات والنجوع ، وأنهم يتجولون فى بلاد تتجول فيها فرق أخرى ، وهنا تصبح المنافسة شديدة بين العروض ، وكل فرقة تعلن وتقدم أحلى ما عندها ، وتعلن عن عروضها من خلال (المهرج) الذى يقف على كرسى مرتفع ليعلن من خلال جرس يدق به فى يده عن المسرحية وكانت تلك الكلمات أو صيغة الاعلان الشفاهى كالآتى :

المهرج : شق طريقك وسط المولد

وعلى أهل الفن حود

وسع طريق وسكة للى داخل .

اتفرج على الفن الجميل .. قرب وجرب حظك وحيث لاينفع الندم هنا التمثيل .
هنا الضحك والفرفشة قرب وجرب حظك .

وفى الجانب الآخر من المولد تقف مجموعة من الشباب منهم الأمرد ومنهم من يتزى بزى النساء بعضهم يطبل ، والآخر يمسك بالصاجات ويغنون أمام السرادق التى بداخلها فرقتهم وهم يقولون :

- اللى بيحب ربنا بيجى يتفرج عندنا !؟

وكانت تستخدم فى الإعلان عن وجود جماعة المشخصين أساليب كانت سائدة وقتذاك مثل قاذف اللهب من فمه ومثل الحواه ، والراقصات . وفى هذا المناخ كان التمثيل داخل تلك السرادقات يجنح إلى الإضحاك والاعتماد فى بعض مقاطع الارتجال على (القافية) وأن يشد المتفرج (السلخة) على الممثلين ، الذين كان عليهم بالتبعية أن يتجاوبوا وغالبا ما تنتهى الأمسية بغضب أحد الأطراف فكان يفض النزاع رجال عتاويل (فتوات) مفتولى العضلات يرهبون الذى يعتدى من الجمهور ، على زملائهم الممثلين .

ومن المهم أيضا أن نذكر بعض الصور والنماذج التى تبهر المشاهدين ، وهذا وتلك الملاعيب وهذا العالم الجميل ، الذى يتجمل أمام انظارهم كلما ازدادت نظرة الناس لهم احتراما أو تكريما .. والاحترام من وجهة نظرهم هو الاستضافات التى تهبط عليهم والولائم التى تقام لهم فى بيوت سراة القرى وعواصم المدن وشعور الفنان الشعبى ، أوالمسرحى الجوال بأنه صار صاحب حظوة فى مكان يستقبل فيه استقبال الفاتحين ، وبأنه صار صاحب مكانة ، فإن ذلك يزيد من إحساسه بذاته ويؤكد له بأن دوره ليس هامشيا .

وفى بعض عواصم المدن كان الفنان الشعبى صاحب قوة تأثير بالغة ، إذ أعماله الانتقادية قد صارت خطرا يهدد أصحاب المناصب والمصالح فى تلك العواصم ، وقوة ضاربة وخطرا يهدد الطبقات الفوقية بما لها من تغلغلات داخل البنية الاجتماعية ، سواء فى السلطة الشرطية ، أو السلطة الدينية وتحت عنوان (مسرحيات وطنية مصادرة) كتب الدكتور رمسيس عوض :

* هرج ومرج فى تياترو القبانى .

نشرت صحيفة (الأهرام) بتاريخ ١١ ابريل ١٩٠٠ ص ٢ خبرا مبتسرا يفيد بحدوث هرج ومرج فى تياترو الشيخ أبى خليل القبانى أثناء تقديمه مسرحية (عرابى باشا) الأمر الذى اضطر (الجوق) .

* إلى التوقف عن التمثيل ، ويصف الخبر (النظارة) .

* الذين تسببوا فى تعطيل أعمال الفرقة على هذا النحو بأنهم من أسافل القوم .

ويقول الدكتور رمسيس عوض .. إلى هنا ينتهى الخبر الذى أوردته الأهرام فى اقتضاب شديد لايشفى للمتسائل غليلا ، ويذكر لنا خبر آخر فى جريدة (المقطم) بتاريخ ١٢ ابريل ١٩٠٠ (ص٢) يلقى قدر كبير من الضوء على ظروف هذا الشغب وملابساته . فقد كتبت هذه الجريدة تقول :

* حدث أول أمس أنه بينما كان أحد الأجواق العربية يمثل رواية عرابى باشا فى تياترو أبى خليل أفندى القبانى أكثر بعض الحاضرين من الصفير والصياح لضغائن بينهم وبين الممثلين واضطروهم إلى إبطال التمثيل ثم أخذوا يرمون بعضهم بالكراسى فحضر رجال البوليس وفرقوا المتجمهرين وكتبوا المحضر اللازم بذلك .

ويذكر لنا الكتاب تحت عنوان :

مسرحية عرابى باشا تهاجم الزعيم الوطنى :

* .. من الواضح أن مسرحية (عرابى باشا) التى مثلت فى عام ١٩٠٤ كانت تتضمن قدحا فى هذا الرجل وتظهر عيوبه على أقل تقدير . ويتجلى لنا ذلك فى مقال نشرته مجلة (المطالب) بتاريخ ٨ إبريل ١٩٠٤ (ص٣) بعنوان (فى الكلام عن رواية تشخيصية باسم عرابى باشا) .

---

* التاريخ السرى للمسرح قبل ثورة ١٩١٩ د/ رمسيس عوض .

* الفرقة المسرحية كان يطلق عليها جوق .

* المتفرجين (جمهور المسرح) .

وفيه يلوم الكتاب الذين يهاجمون عرابى على خشبة المسرح ويعتذر عما ارتكب من أخطاء ولأن الأعمال بالنيات ولأن عرابى كان يقصد نفع الأمة وليس ضررها . ويقول كاتب المقال :

* كثيرون من النبغاء أتوا أعمالا كانت نتائجها وبالا على النوع البشرى . وهم لم يقصدوا عند إتيانهم تلك الأعمال أن تكون سيئة النتيجة ولا أن تكون مضرة بأحد. فهؤلاء مع حسن نياتهم لم يكن من الصواب أن نقدح فيهم إذا لم نشكرهم . وهكذا قام الرجل الكبير عرابى باشا مسوقا بحب الوطن وحسن القصد فجمع إليه من ساعدوه على مطالب سامية لو تمت لكانت هى الراقية بالوطن إلى ما يجعله فى مصاف تلك الأمم الحية الراقية .

وفى ظنى أن الصحافة (النقدية) أو تلك المساحات الانتقادية التى كان أصحابها ينشرون آرائهم فى الأعمال المسرحية منذ أن عرفت مصر (الصحافة) وعرفت الصحافة فى مصر الكتابة عن فن المسرح .

وكما يقول الدكتور إبراهيم حمادة * :

(.. من الصعب الإجابة على ماهية المسرح فى تعريف يتكون من عبارات قد لا تفى بالغرض ، أو قد تؤدى إلى صورة مهزوزة ، وإنما قراءة النصوص المسرحية ومشاهدتها ممثلة ، والاطلاع على تحليلاتها تفضى إلى خلق حس للتذوق والتمييز يكون أجدى من التعريفات المجردة . كما أن النظر إلى المسرح – أوتعريفه –

المصدر نفسه .

* راجع (طبيعة الدراما) د/ إبراهيم حمادة (كتابه العدد ٢٦) دار المعارف ص (١)

يختلف باختلاف المجتمع الذى يستخدمه ، ولهذا نجد خلال عمر المسرح الطويل فى العالم الغربى - أوالشرقى - تقييمات قد تختلف ، وقد تتناقض . لأن كلا منها مرتبط بثقافة عصر معين ، أو مجتمع بشرى معين . ولاشك أن كل مجتمع محكوم عليه بظروف عصره الدينية ، والاجتماعية ، الاقتصادية ، السياسية التى تؤثر فى صياغة فنونه) .

والمسرح فى الفترة التى نتحدث عنها من عام ١٨٧٠ إلى عام ١٩٠٠ كانت تلك الفرق الجواله تقدم كل فنون تعجب الشعب فتجعله يتمسك بها . فلقد جمعت بجانب التمثيل كل فنون الإضحاك من مفردات شعبية تحرض القاعدة نفسها ضد التسلط ، وتجعله معها يشجب كل تسيد ، من خلال تلك الصور (الكاريكاتورية) شديدة الذكاء فى صنعها حين يتوجه بها المسرحى إلى شجب التسيد والتسلط فهو يمسخر كل تلك الرموز المجتمعية . بداية من (الخفير أبو لبده) أو (أبو طربوش أسود) وفوقه رقمه . إلى شيوخ الخفراء ومشايخ البلاد والعمد ، إنه ذات المنهج الذى لجأ إليه الفنان المسرحى والشعبى منذ أن عرف فنون (تفريج الغير)؟ على ما تقدمه من فنون هذه الفرجة ، وكان ذلك يتم من خلال قناعة وعشق شديدين ، وله فى عرض فنونه أساليب ذكية كأختيار نماذجه من العاهات المجتمعية مثل الثرى شديد الغباء ، والثرى شديد البخل ، والأبله ابن الأكابر ، والذكى اللماح ابن الطبقات الكادحة ، ومثل سراة وكبارات المجتمع الذين لديهم عيوب فى النطق أو عيوب خلقية يجسدها الفنان المسرحى ليجعل من الشخصية وسيلة للإضحاك والتطهير ..

فالغنى واسع الثراء ، الذى ينفر الكل منه لأنه (ابخر) صورة برغم فجاجتها وعدم انسانيتها (أى الرجل الذى رائحة فمه نتنه)، إلا أنها كانت وسيلة انتقامية من نماذج مكروهة فى المجتمع ، ومثل الثرى شديد البخل ، الذى ينجب ابنا تالفاً ينسف كل ما ادخره الأب وحافظ عليه وحرص على أن يكتنزه . فإذا بالابن يعرف مكان المال فينفقه ببذخ غير عابئ بما عاناه والده فى جمع هذا المال واكتنازه ، إنها أيضا عملية انتقامية يدبر لها صاحب الفرجة المسرحية بنية أن يضحك عليها الجمهور على هذا النموذج .

وكل تلك النماذج ، ومن خلالها يقدم الفنان المسرحى التلقائى (دروسا للشعب فى مدرسته المسرحية) ويطوف الفنان بدروسه المرئية والمسموعة والمصنوعة من خلال خفة روح وبصيرة نقدية عالية المستوى .

ولا نختلف نحن عشاق الفن المسرحى على أن بذرة الفن مزروعة فى تربة الوطن وأن ظاهرة (الفرجة) واحتفالية (التفرج) فى الثوب الشعبى كانت لاتعتمد على نص مكتوب كما قلنا آنفا بقدر ما كانت تعتمد على الفكرة العامة ، والتى كان يقع على صاحب الفرقة - أو معلم الصنعة - مهمة هذا الاختيار ، وكان يقوم بتوزيع المهام والأدوار ويباشر الجميع بجانب ممارسته للتمثيل ، وإذن فهذا المعلم - أو صاحب الصنعة - أو (الأسطى) هو ما يمكن أن نطلق عليه الآن (المخرج الشامل) الذى يفهم فى التمثيل والموسيقى والرقص والتأليف والإخراج وكانت تلك الأمسيات المسرحية فى هذا الزمان الجميل (المسرح الارتجالى) الذى نزح من الإسكندرية إلى مصر وعواصم بلدانها ومن مصر طاف الفنان الارتجالى كافة قرى ونجوع الريف المصرى شماله وجنوبه ، وصولا إلى القاعدة الشعبية العريضة .

أما التمثيل على مسارح العاصمة الأولى بمصر فكان يتمركز فى منطقتين . إحداهما شعبية وصيفية وهى مسارح ميناء روض الفرج ، أو فى مسرح الهامبرا بأول شارع عبد العزيز (سينما أولمبيا) الآن أو لمسرح صنوع الذى كان يتوسط ميدان العتبة (أول شارع محمد على) أول شارع الأزهر، مواجه لمسرح تياترو حديقة الأزبكية - والذى احتل سوق الخضر فى ميدان العتبة مكانه منذ عام ١٩١٠ ، ثم مسرح حديقة الأزبكية بطرازه المعمارى الشرقى (أرابيسك) وهو من تصميم مهندس معمارى إيطالى، ولإعطاء فكرة عن حالة دور العرض المسرحى نصل إلى ما يسمى حالة (المنشأ والمسرح)* .

إن مسارح الدولة التى تمتلكها وتستأجرها بالتخصيص فى حالة سيئة من كافة

---

* بحث مقدم من المهندس المعمارى الراحل إسماعيل إسماعيل الذى كان مديرا للمشروعات الهندسية بالبيت الفنى للمسرح .

النواحى المعمارية والإنشائية والفنية من تجهيزات وخلافه وكذلك وضع العناصر من خدمات ومرافق ولنا فى هذا الصدد مثال : مبنى المسرح القومى الذى بنى عام ١٩٢٠ ميلادية ليكون دار عرض مسرحى للمصريين بديلا عن دار الأوبرا المصرية ، التى تقدم عروضا للجاليات الأجنبية باللغة الفرنسيه ، أو الإنجليزية ، أو الإيطالية .

ومسرح حديقة الأزبكية وضع تصميماته الهندسية الإيطالى المعمارى (فيروتشى) الذى يشغل منصب مدير عام المبانى السلطانيه فى عهد الخديوى إسماعيل ، وقد اتفق على بناء هذا الصرح المسرحى الجميل اقتصادى مصر الأول طلعت حرب ، ولدينا مسارح محمد فريد والمسكن عليه المسرح الكوميدى ، مسرح متربول والمسكن عليه المسرح القومى للأطفال والمغلق منذ عام ١٩٧٥ للاصلاح حتى كتابة هذه السطور ولدينا مسارح تابعه لوزارة الثقافة استولى عليها الغير مثل مسرح (مصر) الذى تركه أخيرا مستغله أحمد الحاروفى ثم لدينا مسرح الموسيقى العربية ، الذى يستغل حديقته مسرح الفن لجلال الشرقاوى ، ومسرح ميامى والذى يستغله فايز حلاوة بحكم قضائى ولم تبنى الدولة أى منشأة جديدة منذ عام ١٩٥٢ سوى مسرح الأوبرا المصرية الجديدة ، التى أقيمت بأرض المعارض بالجزيرة منحة من الحكومة اليابانية .

وتظل مسارح القطاع الخاص تبحث عن دور للعرض تستأجرها ، وتظل مسارح تابعة لوزارة الثقافة مغلقة ، أو مستغله للغير ، أو فى حالة هندسية وخدمية غاية فى السوء !؟

تراثية المسرح

إننا ننزع تشكيل الأشياء وإعادة تشكيلها من أجل أن ندرك عالما صنعناه نحن بأنفسنا وأطلقنا عليه لفظ التراث .

نيتشه

إننا فى مجال البحث عن (تراثية المسرح) يجب أن نبدأ البداية الصحيحة ، وأن نأخذ بأسباب العلم ، الذى يجب أن نكون على قناعة بتصميم أحكامه ، فنعترف بداية بأن الأدب والفن يخصصان صورهما ، وأن الفكر وسط بين هذين الطرفين ، إذ الفكر فيه تعميم الحقيقة العلمية ، وفيه صلات وعلائق .

ولندلف مباشرة إلا أن هناك عددا من المستشرقين وأساتذة الدراسات القديمة ينكرون تماما وجود العرب ، وهذا الانكار أدى بالباحث إلى حقيقة مفادها :

.. أنه كان للعرب حكايات تشبه الأساطير هى من نتاج حضارات ترجع إلى حضارات عاد وثمود وجويس وأميم وجاسم وعُبيد ، وعبد ضخم ، وجرهم الأولى ، والعمالقة ، وحضورا .. وهم الطبقة الأولى من طبقات العرب ، وقبلهم كانت حياة الفطرة والسذاجة لمن جاء من ذرية من كان مع سيدنا نوح على السفينة ، وعرفت هذه الجماعات كل ما يمكن معرفته من طقوس وسحر وأعمال غيبية ..

ويكمن إنكار المستشرقين فى زاوية : أن العرب ليس لهم أسماء لطبقاتهم فى اللغات القديمة ، أو المصادر الكلاسكية[١] .

ولكن نحن الذين درسنا عالم الأساطير ندهش لما أبدعه العقل والخيال العربى عن الرواة القدامى ، الذين عاشوا الجاهلية الأولى ، فلقد زعموا أن (عاد الأولى) هى دمشق ، وفى أرضها نبتت حكايات عن وهب بن منية ، وعُبيد بن شرية ، وهم الذين حضروا الاسلام فى أيامه الأولى ، وأن ما عندهم من أساطير له صلة بقصص هذه الحضارات العظيمة ، التى تحرم العرب من حكايات الفنون التى خلدت معتقداتهم وتقاليدهم على الحجر حينا ، وفى المدونات حينا آخر ، وعلى الألسن فى كثير من البلاد والأزمان والأحيان .

---

١ - راجع مخطوطة (نشوة الطرب فى تاريخ جاهلية العرب لسعيد الأندلسى « نسخة مكتبة الجامعة العربية ») .

واذن . يمكن أن نرجع حضارة الموروث الشعبى إلى أربعة آلاف سنة ق.م - بل إن هناك من أرجع هذه الحضارات إلى أكثر من عشرين ألف سنة قبل الميلاد ..

سلامة حجازى والمسرح الغنائى العربى

لاشك أن المسرح الغنائى عمل فنى مركب ، عناصره الدراما ، والشعر الغنائى واللحن ، والصوت ، ولكل منها فى مجتمعنا العربى متخصصون : الفنان ، المؤلف ، الملحن ، ثم الفنان صاحب الصوت ، والمخرج المسرحى الذى يفهم فى كل تلك الروافد

ودراسة المسرح الغنائى عمل بالغ التعقيد ، ذلك أن علاقة العناصر المكونة لمسرح غنائى جيد تحتاج إلى بحث وتحليل ..

ولتكن بداية البحث مرتبطة بتربع الشيخ سلامة حجازى (١٨٥٢ - ١٩١٧ م) على عرش الغناء زهاء ثلاثين عاما . امتدت حتى مطلع القرن العشرين ، فله فضل البداية فى تطوير موسيقانا العربية فى أقصى مجالاتها وأهمها المسرح الغنائى والاستعراضى - وكذلك يحق لنا القول بأن الشيخ سلامة حجازى صاحب مدرسة جديدة ، فهو الذى كان سببا فى انتشار هذه المدرسة ، بحيث أصبحت الأغنية الفردية التى يتغنى بها المطرب تدخل فى لحمة العمل المسرحى دراميا ، متأثرة ومؤثرة فى سير الدراما الغنائية المعروضة على المشاهدين ولم تعد فى عهد سلامة حجازى دخيلة على الدراما لأنها ضفرت داخل استعراض مسرحى متكامل .. ولذلك يمكن القول بأن الشيخ سلامة حجازى قد ارتقى بالمستوى الفنى للمسرح الاستعراضى فى مختلف نواحيه (التأليف والإخراج والموسيقى والديكور والتمثيل والغناء) حتى أن المسرح على يديه قد اتخذ صورة شرقية ، مصرية وحقيقية بعيدة عن الزيف والتمصير ، وأصبح المسرح الغنائى فناً جديداً تحت سماء القاهرة ، وأصبح أيضا وسيلة من وسائل الترفية والمعرفة .

وبالرغم من أن عبد الوهاب قد بدأ حياته الفنية فى عصر سلامة حجازى قبل الحرب العالمية الأولى ، وكان حلم عبد الوهاب الذهبى أن يهتف الناس ذات يوم باسم (الشيخ عبد الوهاب) كما كانوا يهتفون باسم (الشيخ سلامة) !

وفى الشباب الأول لعبد الوهاب ، كان يستميت فى تقليد الشيخ سلامة فينجح

فى تقليده ، فقد كان صوت عبد الوهاب الصغير جميلا .. وكانت موهبته فى الأداء باهرة ..

ومن يستمع الآن إلى الأسطوانات الأولى لمحمد عبد الوهاب والتى سجلها قبل سبعين عاما يظن لأول وهلة أنه يستمع إلى الشيخ سلامة حجازى بصوته النحيل الحاد الكثير الذبذبة والارتعاش والمتشابهات بين عبد الوهاب وأستاذه الأول الشيخ سلامة تكاد تكون واحدة ، فالشيخ سلامة حجازى حفظ القرآن الكريم ثم بدأ يجود القرآن فكان يشترك هو والمقرئون والمنشدون فى الأذكار ، وتعلم ، فى أثناء ذلك العزف على آلة (السلامية) وعندما بلغ الشيخ سلامة الخامسة عشر من عمره عمل مؤذنا بمسجد الأباصيرى ، أخذ يتلو القرآن الكريم فى منازل الحى ، فقويت بذلك أوتار حنجرته الصوتية . وتعلم الشيخ سلامة قواعد الغناء وضروب الانشاد على يد الشيخ أحمد الياسرجى الذى كان حجة المنشدين وكبيرهم بالإسكندرية ، ومن بعده على يد الشيخ خليل محرم الذى حفظ عنه الكثير من القصائد والألحان .

ولما قامت الثورة العرابية عام ١٨٨٢ م رحل سلامة حجازى مع أسرته من الإسكندرية إلى رشيد حيث التحق مؤذنا بجامع زغلول ، وكون له تختا موسيقيا لإحياء الليالى فى القرى المجاورة ، وأخذ يغنى المشهور من أدوار وموشحات الشيخ المسلوب وعبده الحامولى ومحمد عثمان ، وفى عام ١٨٨٣ عاد الشيخ إلى الإسكندرية وقد تفتحت مواهبه ، ونضجت أفكاره ، واستحدث أسلوبا جديدا وتقاليد جديدة فى فن الغناء ولأن الشيخ سلامة حجازى كان ذواقة للشعر وللأدب استطاع أن يهذب القصائد القديمة ، وأن يؤديها بطريقته المبتكرة وبطابعه الجديد .

ولاشك أن هذا الأسلوب ، وهذا الاتجاه الجديد يمثل ثورة على الموسيقى القديمة والغناء . ولقد قوبلت أعمال الشيخ سلامة حجازى الجديدة هذه بالسخط والرفض الشديدين ، ولكن المطرب عبده الحامولى كان متفهما لأهداف تلك الثورة على القديم ، وأدرك أن للشيخ سلامة حجازى هدفاً ساميا ، وهو تطوير الموسيقى والغناء . وغنى الحامولى ألحانا وضعها الشيخ سلامة حجازى ، وغنى الشيخ سلامة حجازى ألحانا

جديدة وجيدة من مقامات - السيكاه - بياتى على الحسينى - ومقام عراق - ومقام نهاوند - ومقام حجازكار - ومقام صبا - ومقام فرحناك .

ولم يمض وقت قصير إلا وكان اسم الشيخ سلامة حجازى نجما لامعا فى سماء الألحان والغناء وهرع إليه أصحاب الفرق المسرحية يغرونه بالغناء على خشبات المسارح ، ولكنه رفض ذلك رفضا باتا . لأنه أولا من وجهة نظره لايجب أن يعتلى المسارح وهو الشيخ الوقور ، وأن يخرج على الناس بالجبة والقفطان والكاكولة والعمامة والمسبحة ، فكيف يغنى على المسرح وهو رجل الدين الذى يقرأ القرآن فى المساجد ويجود فيه وينشد التواشيح الدينية وأن ينخرط فى مهنة (التشخيص) ولكن يوسف خياط صاحب جوق تمثيل يقدم مسرحيات غنائية وعظيمة واستطاع اقناع سلامه. وساعد الشيخ سلامة حجازى على أن ينظر إلى الفن المسرحى نظرة غير متدنية ، لأن التمثيل مثل الغناء عمل فيه العبرة للناس والعظه وكذلك عبده الحامولى الذى أكد له أن المسرح هو المناخ الملائم لصوته ومواهبه الفنية ، ووقع الشيخ سلامة حجازى عقدا طويل الأجل مع صاحب الجوق التمثيلى الغنائى الذى يملكه يوسف خياط . وكانت البداية أن يغنى الشيخ سلامة حجازى فصولا غنائية بين فصول الرواية التمثيلية ، وبعد قليل من الوقت ، وأمام استحسان جمهور المشاهدين ، الذى أقبل لسماع ذلك الشيخ الذى يغنى بين فصول الرواية اقتنع الشيخ سلامة حجازى بأن مكانه الحقيقى هوالمسرح . والمسرح الغنائى على وجه الخصوص ، وتوسط القرداحى فى عقد اتفاق بين يوسف خياط وبينه على أن يعمل الشيخ سلامة حجازى فى رواية غنائية ، وأن القرداحى سوف يدفع ليوسف خياط قيمة تعاقده مع الشيخ ويعوضه بزيادة مناسبة وأمام ضيق ذات اليد لفرقة يوسف خياط وافق ، على أن يستعيد الشيخ إلى فرقته وقتما يشاء ، وأبرم الاتفاق بينهما ، وانتقل الشيخ سلامة حجازى إلى العمل فى فرقة القرداحى وكانت الرواية الأولى التى غنى فيها سلامة حجازى على خشبة المسرح ومن خلال دور مضفور فى المسرحية الغنائية (مى وهوراس) والتى أسندت بطولته إلى الشيخ سلامة حجازى والذى عهد له القرداحى بجانب البطولة مهمة التنسيق وإعداد الأغانى التى تتخلل حوارها ، وكانت (مى وهوراس) عملا جديدا من نوعه استعرض الشيخ سلامة فيه عبقريته فى التلحين البديع والغناء الساحر بصوته الجميل ، ومن هذه الرواية

يمكن القول بأن الشيخ سلامة حجازى قد تغير فى كل شئ . فى أنه كان يغنى بين فصول الرواية فصار يضطلع ببطولة للتمثيل والغناء والتلحين والتنسيق ٤ .

وإذن ، فرواية (مى وهوراس) كذلك هى التى قدر للشيخ سلامة حجازى فيها أن يتخلى عن الزى التقليدى للمشايخ ، وارتدى (البدلة) واستبدل العمامة بالطربوش ، وتوالت الأعمال المسرحية الغنائية ، فقدم من خلال القرداحى روايات : هارون الرشيد ، الظلوم ، چنفياڤ ، عائدة ، وغير ذلك من الروايات التى لاقت كلها نجاحا جماهيريا ضمن لفرقة القرداحى أن تحتل مكان الصدارة فى الفرق المسرحية صاحبة أكبر الايرادات بفضل اشتغال الشيخ سلامة وألحانه الرائعة وغناءه الساحر ومواهبه التمثيلية - الإخراجية ، وكانت الألحان المسرحية يتغنى بها ، المشاهدون وهذا هو قمة النجاح الذى أسعد الشيخ سلامة حجازى وزاده من الاعتداد بنفسه وبمواهبه وبفرقة القرداحى ٥ .

وكان هذا النجاح وهذا التسيد والسيطرة قد جعل (القرداحى) وهو صاحب الفرقة ، وهو كان قبل التحاق الشيخ سلامة حجازى بفرقته هو نجم الفرقة الأول ، وفتاها الأول ، لذلك قرر أن يعود إلى سابق نجوميته وأن يقوم ببطولة رواية جديدة خص القرداحى نفسه فيها بدور البطولة ، واعترض الشيخ سلامة على أن يلعب القرداحى هذا الدور ، وأن الأنسب فى القيام به هو الشيخ نفسه نظرا لأن البطل يغنى خلال فصول الرواية أغنيات فيها غزل وهيام . وأن القرداحى لايملك موهبة الغناء ، وهنا دب خلاف حاد بين القرداحى والشيخ سلامة حجازى ، وكان من نتيجة هذا الخلاف أن انفصل الشيخ سلامة حجازى عن فرقة القرداحى وقرر أن يؤلف فرقة مسرحية خاصة به .

وبالفعل تم تكوين فرقة سلامة حجازى التى خرجت على الناس بروايات جديدة وبمعدات واخراج حديث وبالعديد من المواهب الحقيقية سواء فى التمثيل أو الغناء وأعيد طرح رواية (عائدة) بأسلوب جديد فى التناول التمثيلى والإخراجى والاعتماد على اوركسترا كامل ، ومجاميع كبيرة وكورال وقام الشيخ سلامة حجازى بدور

(رداميس) لكن النجاح لم يكتب لهذه المسرحية التى أرهقت الشيخ سلامة حجازى ماليا ، واضطرته لأن يقبل العمل فى فرقة غربية مكونة من نخبة من الممثلين استأجروا مسرح (زيزينيا) بمدينة الاسكندرية وقدمت هذه الفرقة رواية (شهداء الغرام) ٦ ثم توالت أعمال هذه الفرقة بعد نجاح رواية شهداء الغرام نجاحا باهرا ، فقدمت رواية (الرجاء بعد اليأس) وبعدها رواية (الأمير حسن) وبعد انتهاء موسم الفرقة فى الاسكندرية قرر الشيخ سلامة حجازى أن يعيد تجميع أفراد فرقته وأن يعمل بها على مسرح زيزينيا فى الموسم الشتوى بعد أن قام بتغطية سقف المسرح ، وأعاد روائعة الغنائية وظل يعمل بفرقته إلى أن أتاه إسكندر فرح بعقد جديد ومبلغ لم يكن الشيخ يتوقعه . فوافق على الانضمام لفرقة اسكندر فرح ٧ .

(.. كان الشيخ وقت انضمامه لهذا الجوق قد بلغ السابعة والثلاثين من عمره ، وأصبح ذا خبرة واسعة بجميع شئون المسرح الفنية والإدارية ، وعمل على تطوير المسرحية الغنائية) ٨ .

ولقد أقبل الجمهور على فرقة اسكندر فرح إقبالا مذهلا ، وتوالت نجاحات الشيخ سلامة حجازى ، وصار نجما لامعا فى سماء الفن المصرى ، وأصبح الجمهور مولعا به ، يقبل على مشاهدة أعماله بشكل لم يحدث من قبل وهذا النجاح قد شجع اسكندر فرح فى أواخر عام ١٨٩٩ على هدم مسرحه الخشبى الذى كان بميدان العتبة الخضراء (مكان سوق الخضار الآن) وبنى مكانه مسرحا جديدا بالغ فى اتقانه وإضاءته ، وزاد من معدات فرقته وأكثر من الملابس وأدوات الإخراج .

ونتيجة لشدة إقبال الجمهور عليه وتشجيعه ابتدع الشيخ مبتكرات وتجديدات لم تكن من قبل مثل :

١ - ابتكار المارشات والسلامات التى كان ينشدها مع أعضاء الفرقة فى بداية الحفل وفى نهايته ومن هذه السلامات :

* مارش : صفا الأوقات وقاني زماني صفا الأنس والسعد .

(مقام راست)

* مارش : حمدا لرب العالمين قد قرب الفتح المبين .

(مقام نهاوند)

* قصيدة : مرحبا بالسادة النجب سادة العرفان والأدب

(مقام سيكاه)

* سلام : أيها القمر غرد حيث قد طاب الزمان .

(مقام هزام)

٢ - ابتدع فكرة إلقاء (مونولوجات) انتقادية كان يغنيها منفردا بين فصول الرواية فى موضوعات سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية تناسب المقام وتساير الظروف الحاضرة وقتذاك؟

٣ - امتاز عنصر الفن الإلقائى لدى الشيخ سلامة حجازى بأفكار عميقة ومواعظ قل أن تضاهيها الروايات المسرحية فى عصره وكذلك كانت هذه الروايات تمتاز بالتطوير المستمر ، فى الخلفية التشكيلية ، وهى المناظر الطبيعية للقصور والحدائق الغناء والشوارع والحارات والمدن والبحار والسماء الزرقاء الصافية ، وكانت وسيلة تشغيل هذه المناظر المعلقة هى (السوفيتا) وكان ذلك فى حد ذاته يعتبر انطلاقة عملاقة فى التقنية المسرحية وقتذاك ، ثم كل البذخ فى اختيار الملابس الجميلة والأنيقة لدرجة أنى حينما راجعت كشف ملابس فرقة سلامة حجازى ذات يوم وجدت أنه فى رواية عائدة كانت ملابس الأميرات والكورس نحو مائة وثلاثين فستانا ومائة بدلة فرعونى رجالى ، وسبعين بدلة (سموكن) للعازفين الموسيقين .

٤ - التحديث الذى أتى به الشيخ سلامة حجازى عندما كان يخرج للناس قبل

بداية المسرحية ويلقى بقصائد يختارها من الشعر العربى لكبار الشعراء وهذه القصائد كان يجيد الشيخ إلقائها إلقاء سليما ، منغما ، وكان كلما شدا بقصيدة طالبه الحضور بإعادتها وبإنشاد غيرها .. إلى أن يدلى الشيخ سلامة بمقولته الطريفة : نترك الشعر وندلف إلى الموسيقى فالتمثيل والغناء .

٥ - كانت ألحان الشيخ تلائم معانى الكلمات المنتقاة بعناية شديدة ، كلمات تعبر عن الحب العفيف . وصد العدوان عن الحبيب والأحبة ، ومن أغرب ما ينبغى لنا ذكره هو أن الشيخ قام بتحويل مسرحيات كلاسيكية مثل : رواية (أوديب الملك) و(لويس الحادى عشر) و(عطيل) إلى مسرحيات غنائية واستعراضية ، فهناك على سبيل المثال فى رواية (أوديب) لحن تقول كلماته (ياعين جودى بالدمع) الذى تلقيه المجاميع من شعب مدينة طيبة وهى تندب حظها وتبكى على نكبتها وتبتهل إلى الملك أوديب كى يسارع فى انقاذهم ، فكان اللحن مصورا لأنين المنكوبين ، وجراحهم وهم يتوجهون بضراعاتهم الغنائية فى لحن جماعى شجى يصور المواقف تصويرا غنائيا رائعاً مع الاعتماد على التعبير الجسدى للمجاميع . من أجل هذا يمكن القول بأن الشيخ سلامة حجازى وصل فى التلحين إلى مستوى رائع ، يؤكد زيادته فى هذا المجال ، ولقد ارتقى الشيخ سلامة بمستوى الأغنية فى معناها ومبناها ، كما ارتقى كذلك بمستوى (المسرح الاستعراضى الغنائى) الذى شجع جيلا من الأدباء والشعراء الكبار على الإسهام بإثراء هذا المسرح الجديد بأعظم الأعمال ، التى صاغها أعظم الأدباء وقتذاك وهم : إسماعيل عاصم ، الشيخ نجيب الحداد ، طانيوس عبده ، فرح انطوان ، وانطوان سركيس وإلياس فياض وخليل مطران .

وبذلك أصبح لدى الفرقة عشرات المسرحيات الغنائية الخالدة نذكر منها : أنيس الجليس ، صدق الإخاء ، هنا المحبين ، والبرج الهائل ، السر المكنون ، ثمانية الأندلس، الجرم الخفى ، ابن الشعب ، شهداء الغرام ، صلاح الدين الأيوبى والبخلاء .

وإذن فالشيخ سلامة حجازى ، كما قلنا له حق الريادة فى خلق مسرح غنائى ، وأنه عميد هذه المدرسة ، وعميد الغناء المسرحى العربى والذى وصل إلى قمة مجده فى أوائل القرن العشرين ، ولقد قدم بعد ذلك عشرات الأعمال المسرحية الغنائية حينما استأجر مسرح تياترو حديقة الأزبكية ، ثم بنى لنفسه مسرحا فى باب البحر أسماه مسرح سلامة حجازى من بعد أن كان اسم الصالة وقتذاك (صالة فردى) ولسلامة حجازى باع طويل فى هذا المجال .

---

١ - راجع الغناء المصرى - الوكالة العربية للصحافة والنشر (عربية) ١٩٦٦ .

٢ - السلامية آلة نفخ تشبه الناى إلى حد كبير ، يستخدمها المنشدون فى حلقات الذكر وفى المولد .

٣ - راجع الغناء فى القرن التاسع عشر د/ ناهد أحمد حافظ سلسلة كتابك دار المعارف العدد ١٧٤ ص٦٥ .

٤ - التنسيق هنا بمعنى مهمة الإخراج المسرحى .

٥ - القرداحى ١٨٨٥ - ١٨٨٨ .

٦ - وهى مسرحية (روميو وجولييت) ممصرة ومعدة اعداد غنائيا استعراضيا وكان الشيخ سلامة حجازى يقوم بدور (روميو) .

٧ - إسكندر فرح ١٨٨٩ - ١٩٠٥ .

٨ - الغناء فى القرن التاسع عشر - مصدر سابق .

٩ - المصدر السابق .

الموروث الشعبى

إن من المؤكد لدى الباحثين والمهتمين بالحركة المسرحية فى مجال الموروث الشعبى أن هناك مصدران رئيسيان للتراث العربى الاسلامى : أولهما مكتسب الجذور وهو يتصل بالثقافات التى ازدهرت قبل الاسلام بالمناطق التى امتد لها الاسلام فيما بعد واحتواها المسلمون وعكفوا عليها مترجمين ومعلقين وباحثين وأضافوا إليها عصارة أذهانهم فأحالوها فكرا خصبا يخدم الإنسانية ويلعب دورا فى إصلاح شأنها .

أما المصدر الثانى فعربى ، أصيل الجذور ، إسلامى النشأة ، فقد رسم الإسلام أخلاقا جديدة وشرع للإنسانية قوانين حديثة ، وقدم نظريات فى السياسة والاقتصاد والفلسفة لم تكن معروفة من قبل ، فجعل الطابع الجديد للأخلاق أن تكون عملية ، وللسياسة أن تكون ديمقراطية ، وللاقتصاد ألا تكون هناك تخمه مع جوع ، وللفلسفة أن يكون التوحيد أساسها .

وراح الفكر العربى ينشر هذا التراث بجانبه : مكتسب الجذور . أو أصيل الجذور ، واتخذ لنشره وسائل قريبة جبارة جعلت هذا التراث شيعا على العالم الاسلامى ويتخطى حدوده إلى ما وراءه ، ومن هذه الوسائل شبكة المدارس والمعاهد والجامعات التى كانت طابع العصر منها ومنها المكتبات التى تذخر بخير ما أنتجته العقول والتى جلس بها المعلمون يشرحون ويتعلمون على وفود التلاميذ ، ومنها المساجد التى عرفت من أول يوم مكانا يجلس به خيرة العلماء ليلتحق حولهم تلاميذهم ويأخذون عنهم ، ومنها بيوت العلماء التى كانت منارات للهدى والرشاد ، ومنها قصور العظماء التى كانت تتباهى فى جذب العلماء والطلاب والمحبظين وأصحاب الملاعب والمضحكتية والسماجة وخيال الظل والقركوز ، هذا كله بجانب حلقات لأرقى الدراسات التى يشترك فيها خلفاء العصر وملوكه .

وإذن فالتراث يحمل فى ثناياه من الملامح النفسية والفكرية ما يصلح أن يكون مادة لصوغ الإطار العام ، يحدد العلاقات بين الحاكم والمحكوم ، ينير الطريق للعباد فى كافة البلاد ، ويساهم الفن فى خاصية . ضبط السلوك بين الفرد والجماعة الصغيرة أو الكبيرة ، وهذا التراث هو الذى يصل الأفراد بعضهم ببعض ، وإذن فللفرجة الشعبية دور على يد المحبظتيه ، إذ كان يربط الناس بالماضى ، ويجعلهم على وعى بالحاضر واستشراف للمستقبل ويضم فن التحبيظ أو السماجة ، أو خيال الظل ، أو القركوز وسائل اكتساب المعرفة والخبرة والمهارة والتراث فى هذه الحالة ، هو وسيلة الفن الفعالة ، إذ يهيئ الحوافز على الإبداع والتجديد ومسايرة التغير المتواصل فى البيئة المادية للمواطنين . وعلى اعتبار أن هذه الوظائف الحيوية تجعل التراث الشعبى قادرا على البقاء والتطور محتفظا بأصالته ومرونته ، ويسقط العناصر التى تعد غير صالحة ويعدل من العناصر التى لاتزال تحتفظ بقدرتها على الحياة ويضيف عناصر جديدة يحفز إليها التطور المستمر فى البيئة المادية والاجتماعية وتعريف التراث الشعبى (FOLK - TRADITION) على اعتبار أن كلمة التراث تعنى الثقافة أو :

العناصر الثقافية التى تلقاها جيل عن جيل ، وانتقلت من جيل إلى آخر

وإذا كان لدينا رصيد هائل من التراث الشفاهى (oral tradition) وهو يعنى جميع المأثورات الشعبية بجوانبها الثقافية التى انتقلت شفاهيا وكل تلك التغيرات المختلفة عن التراث، وحوله . إنما تؤكد بأن للتراث اسهامات فى المسرح المعاصر ، وذلك لاعتماد عدد كبير من الكتاب على الإبداعات الأدبية الشعبية وهى التى تشكل جانبا هاماً من جوانب التراث المسرح ، منذ أن أقدم يوسف أدريس على تصوير السيد والفرفور فى فرافيره ، التى كانت نموذجا ممتازا للقياس والتقييم .

فإذا كان التراث الشعبى لدى يوسف أدريس (الأسطى والصبى) أو (العبد والسيد) كان محصلة ثقافة شعبية متراكمة منذ أقدم العصور ، جاء يوسف أدريس

لينبش فيها ، ويستخرج منها هذه الخصوصية (الفرجة الشعبية) بجانب قدرة التمثيل على الجنوح للتحبيظ ، ولكنه تحبيظ بشكل يخضع لقوانين الدراما الحديثة ، فلقد عرض صورة قديمة شاهدها أجدادنا ، وإذن فالفرجة الشعبية ، أو (تراثية المسرح) ، التى كانت تقام فى ساحات الموالد ، والساحات الشعبية ، على نواصى الأحياء أمام المقاهى الشعبية ، وفى ميادين التبادلات السلعية مثل سوق الثلاثاء ، وسوق الجمعة ، وسوق الجمال ، وسوق الحمير ، وفى تلك الأسواق كان الفنان التلقائى الشعبى قدساير قضايا زمنه وساعته ، ومحنته . فعل ذلك على مر التاريخ الطويل والعريق لهذا الشعب ، وإذن يمكن القول أن الفن الشعبى قد تضامن عن ايمان مطلق مع كافة مظاهر التنوير والتطوير التى واكبت الأحداث الجسام .

فلقد حقق يوسف إدريس معادلة مطلوبة فى هذا التوقيت ، التى (عرضت فيها فرافيره) فلقد أظهر جانب (التعود) أو (العادة) فاذا كان هناك سيد ، فلا بد أن يكون هناك من يتسيد عليه ، والعبد ، أو الصبى هو (فرفور) ومن وجهة نظر التراث ، هو (الولد الشاطر) الذى يمتلك كل الذكاء وكل الدهاء وكل الحيل ، لدرجة أنه بإمكانه أن يضحك على سيده ، ومن هنا تحدث المفارقات الكوميدية .

ولقد اتبع يوسف ادريس :

١ - عادات دورة الحياة : كالميلاد ، الزواج ، الموت .

٢ - احتفالية الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العام كالأعياد الدينية - أعياد قومية - مواسم الزراعة .

٣ - الحفاظ على قيمة الفرد مهما كانت درجته الاجتماعية .. إظهار دور الفرد فى المجتمع المحلى : فى المراسيم الاجتماعية - العلاقات الأسرية اللائق وغير اللائق - الموقف من الغريب والخارج على الأعراف - العادات والمراسيم المتعلقة بالمسلك الحياتى كالمأكل ، والمشرب ، والملبس ، روتين العمل اليومى - فض المنازعات التى تنشأ بين السيد والمسود أو بين السيد والفرفور والاحتكام إلى الجمهور فى بعض مناطق التمثيل .

ويهمنا فى هذا التوجه أن نسترشد بالتصنيف الذى قدمه رشدى صالح على أن كل من :

١ - المثل	٢ - اللغز	٣ - النداء
٤ - النادرة	٥ - الحكاية	٦ - السيرة
٧ - التمثيلية التقليدية	٨ - الأغنية	٩ - الموال

وقد أورد د. محمد الجوهرى التقسيم التالى المقترح فى كتابة علم الفولكلور :

١ - السير (شعرية ونثرية)

٢ - الأسطورة

٣ - الخرافة

٤ - الحكاية

٥ - الموال بأنواعه المختلفة

٦ - الأغانى بأنواعها المختلفة

وأما فى المجال الاجتماعى فقد حقق المسرح التراثى ما سبق وأن ابتكره التراث العربى ، ما لم يسبق إليه وما يعد حتى الآن قمة بين معالم الإصلاح ، وقد غمر التراث العربى كل الجوانب للحياة الاجتماعية بالضوء ، كذلك فعلت أو حققت (تراثيه المسرح) على يد المبدعين الذين ساهموا فى أن يكون التراث على خشبات المسارح له ذات الزاوية النقدية●. فمنذ أن استحضر يوسف إدريس حكاية السيد والفرفور ، أو الخادم والسيد ، والمسرح يسعى حثيثا أن يحقق المزيد من التراثية من خلال أعمال

● راجع المسرحيات : بلدى بلدى / ست الملك / جاسوس فى قصر السلطان / لعبة السلطان/ ابن البلد ، أو الظاهر بيبرس / يا عنتر يسرى الجندى / وعلى الزيبق / ومآذن المحروسة لمحمد أبو العلا السلامونى ، احتفالية بنى شعب / حتى صاح ديك لكاتب هذه السطور ، وحكمت امرأة لصفوت شعلان .

كل من : د/ محمد عنانى ، ود/ سمير سرحان ، ود/ عبد العزيز حموده ، ود/ فوزى فهمى وقبلهم كانت أعمال الراحل د/ رشاد رشدى تبحث فى هذا المجال فكل تلك الأعمال استخدمت كافة المفردات التى يمكن توظيفها فى المسرح - التراثى مثل القركوز ، خيال الظل ، المحبظين ، السماجة ، المهرج ، الأسطى والصبى ، السامر الشعبى ، شكل السرادقية ، وهى بهذا تكون قد اقتربت (تراثية المسرح) عند هؤلاء جميعهم ، من أن يضعوا كل شئ على خشبة المسرح كل شئ يستهدف الجمهور ، يتوجه إليه يعنيه بكل السلبيات ، يشد على اياديه أمام مواقفه الايجابية ..

فلقد جعلت هذه الأعمال التراثية متفرج تلك النوعية طرفا حقيقيا ، شريكا فيما يحدث أمامه ، وأنها دعوة مفتوحة للوعى بأهمية دور المواطن ، ودور الفن فى وطننا العربى .

على أن تراثية المسرح كانت تطرح العراقه فى الشكل ، والبحث عن المضمون من خلال الاسقاطات السياسية الذى يحمل فى أعطافه إطلالة على ذلك الواقع الذى يدلف إلى دائرة البحث عن الذات الجمعية ، تلك التى تحافظ على المال .. وإحساس المجتمع بذاتيته العامه ، هو الذى جعل هؤلاء الكتاب فى مصر ، وغيرهم كثير فى وطننا العربى يكتبون ، ويحاولون طرح العديد من القضايا . أمثال ، سعد الله ونوس ، عبد الكريم برشيد ، عز الدين المدنى وغيرهم الكثير .

وما يهمنا فى هذا المجال : هل ما قدمه كتاب المسرح فى هذا المجال قد نجح فى تجسيد خصائص الفروسية العربية ، هل أظهر مزايا الشعب العربى من خلال تلك الأعمال الدرامية التراثية ؟ ، وهل عنى الكتاب بالجوانب السياسية والروحية والمادية فى حياة الشعوب ؟ ، وهل صورت هذه الأعمال نزعة التكامل الإنسانى بين الحكام والمحكومين ، أو بين الرجل والمرأة ، أو بين التراث والمعاصرة ؟ . ونعتبر هذه الاسهامات جميعها محاولة للخروج من جانب المبدع العربى ، من خلال - تراثية المسرح - منطلقا جديدا لوجود مسرح عربى حقيقى ..

إن المسرح يحتاج إلى الاهتمام باللغة الأم بالاضافة إلى الثقافات العالمية الأخرى مع الاهتمام بثقافات الشرق الإسلامية بصفة عامة - والتصوف بصفة خاصة . فان لهما عظيم الأثر إذا ما أحسن الاستفادة منهما على فكر رجال المسرح فى العقدين القادمين . لأن المسرح المصرى يجب أن تكون له رؤيا تقوم أساسا على أن القصائد الدينية والفلسفية والميتافيزيقية هى أفضل مجالات التناول فى العرض المسرحى لجمهور الشرق ومجالات للبحث فى خدمة الأدب الذى يقوم أساسا على الخيال - إن معنى شرق - والدلالات المصاحبة - وخاصة الاسلام - والجماليات المتمثلة فى التصوف إلى جانب الاكتشاف يعتبر أفضل تجسيد لثراء الموضوع القيمى على مسارح الشرق ذات السحر - حتى لايصبح المسرح أسير فكرة المتاهة التى يضيع فيها الإنسان .

إن الغرب حتى هذه اللحظة لم يجد تفسيرا لوضع الإنسان أمام أسرار الكون والألوهية . بل إن البعض عندما يرفض هذا الوضع يرى مجاوزته عن طريق الأدب الذى يعتبره الحلم الانسانى الخلاق ، والذى يقوم على الخيال المدهش والعجيب . لكن الإنسان هنا الشرقى وبسبب ميله للاعتداد بالأفكار الدينية والفلسفية لقيمتها الجمالية ولما تحتويه من كل شئ فريد ومدهش قد توفر للمسرح ينابيع أخرى للإبداع - على أن تتولد رغبة لدى الكاتب العربى فى مجاوزة الأطر الضيقة التى فرضتها الثقافة الغربية على أنها نموذج أوحد للواقع والهروب منها من خلال تاريخ مجيد أو أسطورة الشرق - لكن ليس علينا أن نتبنى من الثقافة الشرقية فقط الجانب الأسطورى .

المسرح العربى
بين التراث والحداثة

(ليس أمام من عانا منا الحب والضيعة والمستحيل والأمل أو طلب المعرفة المطلقة أو حلم بالجمال الكامل إلا والتراث هو المعلم الأول والأكبر له - يلقنه كل ما يملك من حكمة إذ كان يمتلك منها شيئا) تلك هى العلاقه القدرية بين التراث والحداثة) .

لاشك أن مهمة الرأى العام أن يعى أهمية دوره باعتباره ظاهرة متقلبة وغير ثابته ، وغير مستقره ودراستها تفرض صعوبات عديدة وتحليلها فى حاجة إلى جهود متعددة من جانب ، وقدرة على البناء المتكامل للظاهرة من خلال ربط جزئياتها فى وحدة هيكلية محكمة ، ومما يزيد الأمر صعوبة فى سبيل التوصل إلى ذلك . أن الرأى العام فى مسألة التقلص ، أى فى أوقات الأزمات والأحداث الملتهبه لايمكن أن يعكس الخصائص ذاتها أو المقومات فى حالة الاسترخاء والهدوء ، بعيدا عن أى من لحظات الاضطراب، وبالاضافه إلى هذا كلة ظاهرة الرأى العام تتسم بكونها من حيث الطبيعة التركيبيه ، تضم أكثر من جزئية ، ومحاولة تحديد نظرية

عامة فى اعتناق - تراثية المسرح - أو (حداثته) هى التى تستوجب منا وقفة للتأمل والتدراس ..

وعلى ذلك . فان محاولة أن ننزع المسرح من براثن التجار . فهذا هو هدف النخبه المسرحية العربية الممتازة سعيا وراء جعل مسرحنا العربى - مرافقا دوماً لشعبه - وممثلا له على كافة مستوياته ، وهذه أيضا رسالة أبناء المسرح العربى الساعى إلى تحقيق - الحداثة - نصا وعرضا ، ومع اعترافنا اليقينى بأن المجتمع المعاصر هو مجتمع جماهيرى (C0MMON MAN) وتعنى (المشاركة السياسية) فى أحد أبعادها ، أى الممارسة السياسية والمشاركه لم تعد قاصرة على الصفوة (ELITES) وبعبارة أخرى - سيادة الكم على الكيف - وسيادة النظرة الجماعية الواحدة ، التى تركز على المساواة وعلى تبجيل الشخص العادى وجعل صفاته هى وسيلة التقنين والامتياز باعتبارها العامل المشترك بين الجميع (النمطية الجماهيرية) وهو الأمر الذى كان له تأثيره الكبير على طبيعة الواقع السياسى ذاته .

ومع إدراكنا لقضايا المسرح ومشاكله . فان محاولات الجادين من الممارسين لهذا الفن العظيم لم تتوقف ، وبالرغم من إدراكنا العلمى والعملى بمرارة ضيق المجال ، ثم ذلك التردى والتدنى الذى أصاب مسرحنا التجارى بالروماتويد فجعله قعيد الطموح ، يجلس عند زاوية الإضحاك ، يستطيب النمطية والتخلف .. يلجأ إلى الإضحاك المسف ، يقحم الرقص والغناء .. يدمج العرى بالتنكيت المتدنى برغم النقد للسياسات ، بينما هو يقدم نقدا لأشخاص بعينهم على استحياء دون وعى بدور المسرح سياسيا ، واجتماعيا إلا من وجهة نظر أصحاب الفرق الخاصة ،ظنا منهم بأن ما يقدمونه إنما يندرج تحت مسمى - المسرح السياسى - وهم بالقطع واهمون فى هذا الزعم ،

ذلك لأن فترات التحول الكبرى فى حياة الإنسانية يظل المسرح دائما فى المركز الأول من اهتمام المجتمعات الإنسانية ، لأن مثل هذه الفترات هى التى تحمل دائما مخاضا قائما على صراع درامى بين قيم بالية وقيم جديدة يستشرفها المسرح فى مستقبل الأمة .. وكان المسرح هو السباق دائما إلى أن يعكس هذا الصراع بين القديم والجديد .. بين ماهو عدو للحياة وكل ما يبنى الحياة .. وفى الوقت الذى اتجه فيه المسرح المصرى ، العربى إلى طبيعة غير طبيعته فى كونه وسيلة للمعرفة ، التى لا ينبغى أن تقتصر على مجرد الترفيه ، الذى انغمست فيه بعض فرق القطاع الخاص والعام انغماسا فاحشا .. ولنعد إلى ما قاله - هوارس - من أن الامتاع هو أحد الأهداف الموجودة من الفن إلى جانب الإفادة ، فان فن المسرح يتخذ المتعة وسيلة فقط .. أو بمعنى آخر : إن فن المسرح يوظف عناصر الفرجة فى العرض المسرحى لخدمة هدف أساسى هو رسالته الثقافية والاجتماعية والسياسية أيضا .

فهل قيمة المسرح لدينا حافظت على أن تهتم أساسا بهذا الدور التاريخى الذى يلعبه فن المسرح ، وفى مسار الرحلة العظيمة .. كان المسرح هو أداة لإدراك الحقيقة الكلية لحياتهم ... لإدراك جانب واحد مجرد منها ولقد كانت المضامين الفكرية والاجتماعية المزدحمة فى زحام الحياة اليومية تعثر على نفسها تحت أضواء المسرح كحقيقة مبلورة كاشفة ..

ويظل السؤال : هل لعب مسرحنا العربى دوره الطبيعى ، وهل أوحى للناس بالقيم المثالية لما ينبغى أن تكون عليه حياتنا استشراقا لمستقبل أفضل وأجمل ؟

فإذا كـان المسـرح تـاريخيـا يرتبط بالمقـولتين الجمـاليـتين المتناقضـتين - المأسـاوى -، الهـزلى - فـالمأساوى يعـكس تناقـضات الحـيـاة الاجتـماعيـة والشـخصية ، والتى يتعذر حلها فى ظل الظروف المطروحة ، فيضع نظام الكون والمجتمع موضع البحث ، و - الهزلى - بلا أدنى تردد هو المنوط به أن يعكس كل تلك التناقضات ، واللاعب المسرحى يعتمد على المبدع فى صـيـاغـة النص المسـرحى الملائم ، الذى لابد أن يجد حـلا معـقـولا لتلك السلبيات المجتمعية وأن يجدد فى طـرح الـرؤى ، لايعتـمد عـلى الأوهـام أو الكذب أو الخداع ، وإنما ليكشف من خلال الفهم الكامل لقضايا مجتمعه قدرة الفنان المبدع باعتماده على قـدرة الانسـان فى المطلق على اللعب مع الأدوار والأوضاع الاجتماعيـة وإمكانية تدخل المسرح (الناقد) فى مجرى الحياة ، شاجبا للخلل المجتمعى من حوله ..

وإذن . فالكاتب المسرحى ، هو تجسيد للضمير العام وللمجتمع وأن المسرح هو صيغة معرفة للعالم والمجتمع مهمتهما معا هى أن يعيد الإنسان تنسيق عـلاقـته بـهـما ، ولنـقـف عـند رأى الـمـخـرج والممـثل الإنجليـزى - بيتر بروك حين قال :

.. للذين يعملون فى المسـرح طابعهم الخـاص ، ومقومـاتهم المتميزة ، فهم قوم مرهفون . ولأنهم أصحاب حس مرهف ، فهم يستثارون لفورهم إلى أوج الغضب ، إنهم قوم تتموج انفعـالاتهم على نحو عنيف ، فـفى الحـركات الثـورية فى جميع أنحاء الأرض ، نجد الممثلين فى طليعة الذين أطلقوا الصيحة بصـرخات الاحتـجاج . ومع ذلك فعندما تهدأ الثورات فيما بعد نجد رجال المسرح هم أنفسهم أول من يخلد إلى سكون الأيام الماضية .

وكما قال الكاتب الجوتيمالى (ميجول ايستورياس) بأنه :

.. أينما وجد المسرح فالكلمات باقية : كلمات الحوار للإنسان مع الآلهة ، وحوار الإنسان مع العالم ، وحوار الإنسان مع الإنسان .. إنها كلمات حوار خالد لايدركه الفناء . ولغة الأجيال الخالدة بتجددها على مدار الزمن تصبح فى المسرح أكثر الوسائل قدرة على الاتصال المباشر بالجماهير وأبلغها إنسانية وتأثر وشمولا ..

ومن أجل هذا . يجب علينا أن نتفحص من آن لآخر الطريق الذى قطعناه حتى نتأكد أن كل فرد قد وجد له مكانا فى الجماعة الإنسانية ، فإذا كان هذا الإنسان ، نتيجة لظروف سياسية قمعية أو لظروف اقتصادية مانعه لطموحاته ونشاطه قد وافق على بعض التنازلات ، مما أدى إلى نسيان البعض لدوره الفعال ، أو لعدم إتاحة المعرفة للعالم من حولنا . فقد أتيح للنخبة المسرحية العربية أن تلتحم مع (التجريب) فى المسرح - عربيا وعالميا - لكى ننظر بدون تردد أو خوف إلى ما قام به الرعيل الأول من تجارب سواء فى التأليف أو الإخراج أو التنظير ، نفعل ذلك ونحن على يقين بأن نهاية هذا القرن تقترب ، ومعها تنتهى ألف سنة ، وعلينا أن نتطلع إلى الأمام ، ولا ننطوى على الماضى ، ولا على أنفسنا ، إلا إذا كان ذلك لاستلهام مزيد من الشجاعة والجرأة التى تحلى بها اللذين سبقونا على الدرب ، أولئك الذين عرفوا كيف يضعون أحلامهم موضع التنفيذ ، ولندع طموحاتنا تنطلق مع الآخرين ونحو الغد ، ويبقى أمامنا الكثير مما علينا أن نعمله ، ومن الضرورى أن ندخل فى حساباتنا تلك القوى الجديدة والأفكار الجديدة ، والتجارب الأكثر جراءة حتى نتفادى الاصطدام بحائط الجمود .

وأن نعتمد على قدراتنا فى تجديد ذواتنا ، وهذا لايتأتى إلا بالارادة الواعية لكل واحد فينا وتماسكنا معا جميعا بيد واحدة تأسيساً على التمسك بقوى الحرية والخلق والتجديد .

ماذا كان الأمس :

فمنذ قرن من الزمان وعندما تسلم نابليون الثالث (١) السلطة وجد أنه لو كان فن المسرح قد أعطى للشعب الفرنسى (وهم الجمال) لكان قد وصل إلى منتهى العظمة وقمة الجمال . فالمسرح إذن . هو هذا التظاهر العظيم للحب والعاطفة ، وهو الذى يتحلى بميزة اكتشاف البشر ، كما يتحلى بميزة اكتشاف الذات الداخلية للمخلوقات من خلال حياة الشخص العادى ، أومن خلف قناع الأكاذيب . وإذا عدنا إلى الوراء فإننا نجد أن استلهاماتنا الدرامية قد انحرفت منذ البداية عن المنابع الأصلية ، بحيث جعلت مسرحنا يدور فى فلك الاستعارات - الميلودراما ، وهى الأعمال التى تحمل ملامح الأفكار وشكل المسرح عند (٢) (SKREP) وكذلك عند(IAPEI TSH) وهى كلها عبارة عن شهادات سطحية عن أغلظ المجتمعات البرجوازية ، ومع سكريب وهو الكاتب المسرحى الذى أرسى لأول مرة قواعد المسرحية المتقنة الصنع .

---

(١) تسلم نابليون الثالث مقاليد الحكم فى فرنسا سنة ١٨٤٨

(٢) هو أو جين سكريب : (١٧٩١ - ١٨٦١) كاتب مسرحي فرنسى إشتهر ببراعته فى حبك العقدة المسرحية كتب العديد من المسرحيات الخفيفة والمتقنه البناء اشهرها - كوب من الماء (المحظية) و(برتران وراتون) راجع كتاب جان فيلار حول التقاليد المسرحية ترجمة سعد الله ونوس ١٩٧٦ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى بدمشق .

انقسمت من بعده المسرحيات الكوميدية إلى نوعين - الكوميديا الأخلاقية ، أو الواقعية ، والفودفيل الذى اتخذه - لابيتش[1] - إطار المسرحيات التى أعجبت بها الجماهير وقتذاك ، أما سكريب فكان كاتبا برجوازيا يكتب لكى يسلى جمهورا برجوازيا ، كان يكتب المسرحيات وكأنها سلعة جعلت للاتجار والبيع ، ولذا كانت مؤلفاته موضع احتقار النقاد بالرغم من أن لها علاقة مباشرة بتغلغل هذا النهج المسرحى فى بلادنا ، ذلك لأن (مارون نقاش ١٨١٧- ١٨٥٥) [2] وهو الذى اعترف بما أدلى به فى أرزة لبنان حين قال : الاوروبان

.. إننى عند مرورى بالأقطار الأورباويه وسلوكى بالامصار الافرنجية وقد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع التى شأنها تهذيب الطبائع مراسحا يلعبون بها ألعابا غريبة ويقصون فيها قصصا عجيبة فيرى بهذه الحكايات التى يشيرون إليها ، والروايات التى يتشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وإصلاح حتى إنها تجذب السلوك من على أسرتهم فيأتونها ويفوزون بحسن سياستهم ومسرتهم وإذا كانت هذه المراسح - تنقسم إلى اثنتين كلتاهما تقر فيها العين إحداهما يسمونها بروزة وتنقسم إلى كوميديا ثم الى دراما

وإلى تراجيديا ويبرزونها بسيطة بغير أشعار وغير ملحنه على الآلات والأوتار وثانيتهما تسمى عندهم - أوبره - وتنقسم نظير تلك إلى عبوسة

---

(١) أو جين لابيتش : (١٨١٥ - ١٨٨٨) كاتب مسرحى ألف عشرات الاعمال : راجع المصدر السابق .

(٢) مارون بن إلياس بن ميخائيل النقاش - مارونيا مسيحيا يجيد الفرنسية والتركية والإيطالية راجع كتاب (حكايات وروايات عن الفرق المسرحية) لصاحب هذه الدراسه .

ومحزنة ومزهره وهي التى فى فلك الموسيقى متمره : فكان والألزم وبالأحرى أن أضف وأترجم بالمرتبه الأولى لا الأخرى ، لانهـا أسـهل وأقـرب ، وفى البـدا ءة أوجب . ولكن الذى ألزمنى بمخالفـة القيـاس ، وممارستى هذا المراس أولا : أن الثانية كانت لدى ألذ وأشهى وأبهج وأبهى ، ومن عادة المرء ألايحـوز مـا بين يديه ، إلا على مـا مـالت نفسـه إليـه ، والمصنف حينما يكون مناه ، يطفح نحو جود قريحته ونهاه .. وثانيـا : حيث علم بنفسه بالالتباس . لذلك قد صويت قصدى إلى تقليد المرسح والموسيقى المجدى . ولقد استقبلت بخيل (مارون) فى صيدا استقبالا حسنا . على الرغم من بخيل مارون متأثره ببخيل (موليير) وأمام النجاح الذى تحقق لمارون وجدناه يكتب كوميديا أسماها (أبو الحسن المغفل) أو (هارون الرشيد) وهى كوميديا موسيقية فى ثلاثة فصول ، ويؤرخ لميلاد المسرح العربى الحديث بهاتين المسرحتين (١)

ويمكن القول بأن مسرح مارون نقاش منذ بدايته قد تصالح مع الفنون التقليدية فى لغتها الدارجه حيث أنه استعان بكل الألحان التى كانت تغنى ، سواء كانت الألحان والأغانى مصرية أو شامية أو تركية ، وقد لزمت هذه الخاصية للعروض المسرحية بعد ذلك (٢) ويقول رشدى صالح عن هذه الخاصة :

.. كان العرض يتضمن غناء أو فاصلا غنائيا مستقلا يؤدية أحد كبار المطربين أما من ناحية المادة الكوميدية ، فكان (نقاش) يظهر عنصر الهزل واضحا كما تظهر النكات

(١) راجع ارزة لبنان ، التى كتبها اخوة نقولا نقاش حيث أصبحت (دار الكتب المصرية) ١٨٦٩ .

(٢) راجع المسرح العربى - رشدى صالح -

التى يترتب بعضها على سياق بعض فى سياق يشبه سياق (نكات القوافى) وكان النقاش يستخدم بعض الحيل الشعبية لانتزاع الضحك ومن ذلك مثلا التلاعب بالألفاظ بطريقة مضحكة ، وتحريف الأسماء لتكون هزلية ، والضرب المتبادل بين أبطال الكوميديا .

وفضل مسرح مارون نقاش لافى استجلاب وتعريب شكل المسرح عند سكريب أو موليير . وإنما لأنه أوجد (أرزة لبنان) التى كانت أول من يعرفنا بالمصطلحات المسرحية وبمكانة الفن المسرحى ، وعرفت طلائع الفنانين هذا الفن على أصوله وبمكانته فى العالم .

فلقد كتب أرزة لبنان عن دور العرض المسرحى ، وأهدت طلائع الفنانين إلى التعريفات بماهية استخدام (المرسح) و (الدراما) و (الكوميديا) و (الأوبرا) و (التراجيديا) و (التشخيص) و (المشخصون) و (فصول الروايات المسرحية) و (محل التشخيص) .

وكذلك (حاضرو الرواية) أى الجمهور ، الذى كان لعهد قريب يسمى (النظاره) وكذلك عرفتنا أرزة لبنان أنها أعلمت جيل الطلائع فى المسرح العربى الكثير عن (الوسايط الصناعية) والتى نطلق عليها الآن (التقنيات - أو - الحيل المسرحية) وإذن .. فإنها حقيقة تاريخية إننا عرفنا المسرح المتطور عن شكل السماجة والتحبيظ والجرن والسامر والفوانيسيه . عرفنا شكل المسرح بعلومه وتصنيفاته المستحدثة وقتذاك على يد مارون ميخائيل نقاش ، والتى ظلت فرقته تعمل فى (صيدا) إلى أن أغضبت عليها وعلى صاحبها السلطة فى لبنان وكان من الممكن أن

يسجن مارون نقاش وأن يتشرد أفراد فرقته لولا نزوحه إلى القاهرة فارا من بطش السلطه فى وطنه ..

وحينما وصل بفرقته إلى مصر . بهر أبناء الطبقات الموسره فيها بعظمة المناظر والملابس وروعة الموسيقى وأعجبهم ذلك اللسان العربى وهذا الخلط الشامى والعامى والمصرى ، أو العربى الفصيح وكانت مفاجئة جمهور المشاهدين فى مصر أن يروا كل أولئك العازفين للموسيقى على خشبة مسرح أقيم فى الهواء الطلق وبامكانات استقدمها - مارون - من البلاد الأوربية لمسرحية غنائيه استعراضية فى رداء عربى شرقى أصيل أسماها (أبى الحسن المغفل) (١) ونخلص إلى أن مسرح مارون نقاش هو أول مسرح عربى استند إلى شكل المسرح الأوربى سواء كان : المسرح الفرنسى أو الايطالى ، كذلك لمارون فضل الرياده فى إرساء دعائم المسرح الكوميدى والهزلى طوع الأدب الشعبى والعربى الكلاسيكى مستندا إلى شكل المسرح فى الغرب .

(١) جدير بالذكر أن بديع خيرى قد اقتبسها وقدمها إلى نجيب الريحانى الذى اقتنع بها وقدمها باسم (حكم قراقوش) فى أربعينيات هذا القرن .

الالهام الدرامي :

ونحن إذ نعترف بأن الهاماتنا الدرامية قد انحرفت عن منابعها الأصلية فيما بعد لكى يستقل مسرحنا ، لتكون له شرعية وأن يتولى جيل جديد من الكتاب مسئولية تطوير هذا الإلهام الدرامى الفرنسى الذى استلهمه (نقاش) وكثير من المستلهمين من بعده ، فإذا بنا نجد استعارات أخرى واستلهامات أخرى من المسرح الطليانى تارة ومن المسرح الكلاسيكى الإنجليزى تارة أخرى ، وهناك من خلط كل تلك الاستلهامات ووضعها فى بوتقه واحدة صهرها ليصب منها قالبا مسرحيا عربيا ، حاوله كاتبنا الكبير توفيق الحكيم ، وهناك من أضاف إلى هذا الخليط استعارات الميودراما والكاريكاتور مضاف إليها تشنجات وعصبية وانطلاقة الأداء فى المسرح الرومانى ، فى الوقت الذى كان المسرح الغربى قد استلهم تقنيات السينما والتليفزيون ، وفنون السيرك سعيا لاكتمال الأشكال الجمالية بأعلى تقنية فى وسائل الضوء فاستخدم - الفلاشر ، الالنترافايلوت ، وماكينات الدخان و الاسلايدز ، ولقد انتقلت كل تلك التقنيات إلينا فى مصر عقب إرسال البعثات وعودة الدارسين محملين ومنبهرين بالتقنيات التى شاهدوها على خشبات مسارح الدول الأوروبية فسعوا جميعا إلى استخدام كافة مفردات العرض المسرحى : الاستعراضى ، الغنائى ، السياسى ، مع العلم أن الاكتشافات التى تمت خلال المائة سنه الأخيره فى مجال (التقنية المسرحية) لاتحمل أى تجديد يمكن أن يكون مستمرا فى دور عرض مسرحى قامت على طرز معمارية ترفض كل تلك المستحدثات التقنية ..

ولقد حاولت بعض الفرق المسرحية الخاصة استخدام أحدث وسائل الاضاءة المسرحية (الليزر) ولقد وجدناها لاتتأقلم مع الكلاسيكية الهندسية للمبنى

وإنما هى ضرب من جنوح العقل متمرد يطمح إلى تحقيق أشكال مسرحية غاية فى الجنون فظلت هذه التجارب (الليذرية) فى نطاق (التزاويق المسرحية) من حيث ادماج مفردات التقنيه واقحامها فى أعمال مسرحية تحاكى شكل المسارح الأوروبية ، وفى نفس الوقت حاولت فرق مسرحية أخرى تتبع القطاع العام أن تقدم الملهاة بطبعها الهجائى النقدى ، تجنح إلى الإضحاك على جوانب مجتمعيه ، وظلت فرق القطاع الخاص تضحك جمهورها على جوانب غير حميدة فى الإنسان ..

ولعل دور المسارح الحكومية فى أى وطن تهدف إلى إصلاح المجتمع بواسطة الفرق المسرحية التى تقدم الملهاه حسب طبيعة مادتها وأسلوبها الذى يلتزمه الكاتب صاحب القضية وصاحب الهدف ولدينا الكثير من هؤلاء الكتاب منهم على سبيل المثال لا الحصر : نعمان عاشور ، د/ رشاد رشدى ، د/ سمير سرحان ، د/ عبد العزيز حموده ، د/ فوزى فهمى ، محمود دياب ، أنور ملك قزمان فى فترة ظهوره الأولى حين قدم أعماله إلى فرقة المسرح الحر ، الكاتب المسرحى المستشار أحمد لطفى ، ألفريد فرج ، ميخائيل رومان ، ثم أتى جيل من الكتاب حاول أن يطور وأن يجود فى رؤاه وأن يمزج السياسة بالحداثة بالكوميديا من خلال قضايا هذا الإنسان المتمزق والمنشطر والمطحون والمهموم بقضايا وطنه . وظهر لنا على رأس القائمة من مسارحنا الحكومية : المسرح القومى الذى قدم السلطان لتوفيق الحكيم ، وقدم ايزيس ، وقدم دماء على أستار الكعبه وقدم ماكبث ، الزير سالم ، الملك لير ، أهلا يابكوات ، بيت العوانس ، عطوه أبو مطوه ، منمنمات تاريخية والساحرة ، حكمت هانم الماظ ، وداعا يابكوات ، چيفارا ، سنوحى لكى يضرب المثل على أن القيمة تبقى بالرغم من فساد المناخ الفنى صمد هذا المسرح وتصدى

بعروضه الجادة الجيدة فى نفس الوقت المسرح العربى فى الوجدان المصرى يمثل الكلمة أولا التى تصبح أجمل وأحفل بالقيمة والمعنى والقدره على التأثير - لأن المسرح عبارة عن رؤيا لكلمات وأفكار ومواقف وآراء تتجسد بعد أن نمنحها الحياة ويصدقها فعل الأيام .

والمسرح عند المسرحيين ليس وصفا فحسب أو خطب أو حالة من التسليه والضحك وليس تذكرا أو تأملا فحسب ، هو كل أولئك وأكثر بكثير ففية ما تتلقى ، الحواس وما تعيه العقول وما تحفظه الذاكرة ويختزنه اللاوعى وينظمه المنطق ويتصل اتصال التسيج بالأصل حين تتوقف القيم - بل إنه يملك مايرثة الجسد من خبرات الأسلاف ولكن بشرط أن يتهيأ المسرحيون لفنونهم المتداخله الإبداعية المتكاملة ويتجردوا له من كل ماعداه .

وبهذا يقدم المسرح لون من ألوان انفعال الكيان البشرى كله بنفسه وبالعالم من خلال إثارة ما يمضى بنا إلى الاستغراق التام والتجاوب مع الأحداث وما فية من ملكات وقوى واعية ولا واعية لتحيط بالكل وتركض وراء تفاصيل الوجود وتحدق فيها حتى تطالع الجوهر كما يرى الوجه نفسه فى مرآه .

المسرح يمكن أن ندعى أن وجوده كله نبوءه بمصير ما - وأحيانا تحديقا مرعبا فى هذا المصير إلى الحد الذى يصبح فيه المشاهد غير مالك لزمام نفسه . بل انفعل لما كان يشاهده واستسلم له ولايقاعه فاتحد بالعمل رمزا أو وهما ليصبح من بعد فى نقاش وتفكير قد لا ينقطع لأزمنة بعيدة .

آفاق المسرح العربى

دعونا نطرح على أنفسنا عددا من الاسئلة الهامه هى :

(.. ماذا كانت رحلة المسرح العربى ، التى دامت قرابة الخمسين عاما بعد المائة حتى وصلت بملاحيها إلى ماهم عليه فى عصرنا الآن . فهل المسرح العربى قد بدأ مسيرته من حيث انتهى الاخرون ، وهل أضفنا إلى الدنيا عطاءنا الخاص . ؟)ونقول فى هذا الصدد . إن البحث عن القومية ، أو الملامح القومية المتميزة للتجربة العربية فى المسرح يكمن بداية فى تحليل ما حدث وفهمه فهما دقيقا وعميقا ، وأن يلتفت إلى ما سجله عشاق الغوص فى الأعماق ، ويلقى الضوء على أسباب البحث عن الأسباب البعيدة ، الذى أوصلهم إلى الاعتقاد بأنهم يملكون بدايات كل شئ ناهينا من أن هذا الزعم ضد التاريخ الذى كان دائما محصلة جدل حضارى تعطى فيه كل أمة فى زمن ما ثمار إبداعها ، وتسلم المشعل إلى أخرى ، فى زمن آخر ليتقدم به خطوات على الطريق ، وصولا إلى طريق التقدم .

وهناك وجهة نظر تقرر بأن نكون نحن البداية فى كل شئ ، ولتكن تلك البداية فى تاريخنا ما يمثله لدينا نحن العرب من مقامات وأراجيز وأراجوز وخيال ظل ، ومن سامر وحكواتى ومخايل ومحبظ .. ولتكن احتفالاتنا التى تقدم من خلالهما ملاحمنا الشعبية وطقوسنا وممارستنا للعديد من أشكال الفنون الشعبية .

ولقد جرى المؤرخون على نسبة تاريخنا إلى الحاكم ، وكان من نتائج ذلك أن أهمل نصيب الشعب وأهمل بالتالى بيان دوره الحقيقى فى بناء مجتمعه ، ذلك إننا إذا اعتبرنا العهد الشعبى فى مصر على سبيل المثال يبدأ منذ

دخول الاسكندر إلى الاسكندرية سنة ٣٢٣ ق . م فمعنى هذا أن الحاكم الأجنبى كان له النفوذ فى النواحى السياسية والاقتصادية والعسكرية ، وأما الحياة الشعبية فقد استمر تيارها غير منقطع إذ واصل المصريون على سبيل المثال عباداتهم ومهنهم وتابعوا التمسك بعاداتهم وتقاليدهم ولغتهم وهكذا فعلت كل شعوب الوطن العربى التى مرت بذات الظروف .

والمعنى . أن آفاق المسرح العربى . ليس مجرد الدروس المستفادة من الصراع الدرامى ، بل هو قبل ذلك الصراع شغوفا باللعبة الدرامية ، بجانبيها المأساوى والملهاوى ، فهو يجد فيها ترويحا عما يلاقيه من عذابات وسخريات الحياة الاجتماعية ، وهو فى ذات الوقت يستمتع باللعبة الدرامية كصيغه شاعرية تكشف الواقع فى إطار جمالى بديع ، يعلو فوق الواقع ، بالإضافة إلى نقده لذلك الواقع . إن المرثيات المغرقة فى الحزن والدموع ، والابتهالات المتصاعدة فى إطار موسيقى شاعرى على ألسنة المداحين ، وإيقاعات المولد والزار ، إنما هى تؤسس الجانب المأساوى فى السليقه الدرامية للإنسان العربى ، ولدى الإنسان المصرى سليقة خاصة تكمن فى غريزة إطلاق (القافية) وهى التى تكون الجانب الملهاوى عنده ، لذلك نجد الإنسان المصرى يطلق النكات اللاذعة وهو يعيش فى أحلك الظروف الاجتماعية ، وكذلك الحال عند باقى الشعوب العربية ، والتى تمتلك ناصية التعابير ، وإن اختلفت فى الأسلوب إلا أن المعنى لدى كل شعوبنا العربية يظل واحدا ، لأنه يتجة إلى هدف واحد ، ولما كانت هذه التعابير تصدر عن غريزة شاعرة صادقة ، تحسن الأداء والتلقى ، وتحقق كثيرا من المتع فى الحالتين . فان الإنسان العربى والمصرى على وجه التحديد يحسن اختيار العرض المسرحى الصادق فى شاعريته وإبداعاته ومتعتة ، سواء أكانت هذه

المتعة نابعة من روعة تعبير الكاتب ، أم من روعة تجسيد الفنان . وهذا يعنى أن المسرح لدى العرب . هو من بين المؤسسات الثقافية الذى يوصف بطول اللسان ، وخطورته تكمن فى قدرة المسرح على كشف الحقائق ، وفى تنوير الجماهير وتوعيتها وتشير بأصابع الاتهام على أعداء التقدم والتطور ، تطالب بشكل مسرحى بتحقيق المجتمع العادل . أقول هكذا كانت رحلة المسرح العربى ، وكثير ما صادف أبطالها من عقبات ، وما حققوا من نجاحات ، وما وصلوا إليه من أفكار وأشعار وأشكال وأساليب ومناهج .

فالقيمة كامنة فى الشئ ذاته والبحث عن الملامح القومية المميزة لتجربتنا المسرحيه العربية يكون فى تحليل ما حدث للمسرح العربى خلال رحلته المضنية .. فالمسرح أى مسرح فى النهاية . يتكون من مجموعة من العناصر القومية فى جوهرها بحيث إذا حرصت التجربة المسرحية على الحفاظ على أصالة تلك العناصر ، فسوف تكون النتيجة ، تجربة مسرحية (أصيلة) أى ذات ملامح قومية وحضارية متميزة . فالشعر وهو عنصر هام من عناصر التجربة المسرحية له تاريخ طويل فى تراثنا الحضارى العربى . والقصة العربية وهى عنصر آخر من عناصر العرض المسرحى لها تاريخ طويل فى تراثنا هى الأخرى ، وكذلك الأمر بالنسبة للموسيقى العربية والفن التشكيلى العربى وكلاهما متأصل الجذور فى تاريخنا الفنى فضلا عن كونه من العناصر الأساسية فى العرض المسرحى . ويمكن أن نضيف إلى كل ذلك جمهور المسرح الذى لانتصور لأى تجربة مسرحية وجودا بدونه والجمهور العربى يختلف بطبيعة الحال اختلاف كبيرا عن الجمهور المسرحى فى الأمم الأخرى ، وحيث أن كل جمهور مسرحى يفرض وجوده على التجربة المسرحية من خلال نوعية الاستجابة التى يواجه بها المنصة فيكون الفشل أو النجاح .

ومن خلال ذوقه الخاص ومتطلباته وأشواقه ومشاغله التى يضعها فنان المسرح نصب عينية . هذا الجمهور العربى لابد وأن تنعكس خصوصيتة على خصوصية المسرح العربى لتشكل بعض من الملامح المميزة لهذا الفن الكبير فى وطننا العربى .

ليكن البحث إذن عن الأصالة بحثا فى عناصر العرض المسرحى ، الشعر المسرحى ، القصة المسرحية ، الحوار المسرحى ، الديكور المسرحى ، الموسيقى المسرحية ، الأزياء المسرحية ، الجمهور المسرحى ..

وسوف نصل في النهاية إلى التعرف على مدى أصالة العرض المسرحى ، كفن أداء تمثيلى ورؤية إخراجية ومن مجموع التجارب المسرحية الأصيلة والتعرف على الكيفية التى تحققت الأصالة بها وتقنين العوامل المشتركة التى أضفت على التجارب المسرحية الجديدة صنعة الأصالة . يمكن من كل ذلك أن يتبلور التصور النظرى لما يمكن أن يسمى بالملامح القومية لآفاق المسرح العربى ، وما يميز تجربتنا الخاصة فى مجال هذا الفن العظيم عن كافة تجارب الأمم الأخرى .

ولقد شهدت الثمانينات على الساحة المسرحية العربية أعمالا مسرحية تعتمد على السير والحكايات والأمثال الشعبية ، وكذلك المسرح الاحتفالى .
ولعل مهرجان قرطاج من خلال إحدى دوراته قد شهد بهذا التوجة العربى فى مجال المسرح ، وهو ما يمكن أن يطلق عليه (السمة الفلكلورية) للمسرح العربى وهى سمة خاصة بدول العالم الثالث وتلك الدول التى استقلت حديثا ، مثل الدول الأفريقية ، التى حصلت على استقلالها فى أوائل الستينات والسبعينات ، وهى ما نري أنها تسعى لكى تؤكد بالمسرح سمة هذا الاستقلال بالرجوع إلى تراثها ، وذلك بتنقيبها فى موروثها الشعبى والقيام

بمسرحة هذا الموروث ، وهو ما يساعدها بلا شك فى بلورة الشخصية الأفريقية وإظهار الطابع القومى لها . وإذن . فإحياء الروح الجمعى بات حلم كل دول العالم الثالث . ونخلص من هذا بأنه من الممكن إيجاد مسرح عربى ذى سمات عربية ، وهو قائم على بنية درامية مستمدة من الدراما الأفريقية الأوروبية ، ولقد استوعبت تجربتنا المسرحية المعمار الإيطالى لدور العرض المسرحى ، لكن هذا الاستيعاب لم يقف عند حدود القبول والرضا ، بل تجاوز المبدع العربى سواء فى الكتابة أو فى الاخراج المسرحى . تجاوز حدود القبول ، وانطلق إلى دائرة التمرد . يبحث ويجرب ويطرح مجموعة من العلاقات التى استحضر من خلالها بيئته الثقافية باعتبار أنه عربى وأن له مشكلات وقضايا تختلف قلبا وقالبا عن مشاكل غيره من شعوب الدول الغربية !؟

فالشخصية العربية بما تملك من مقومات . مثل العقيدة والدين والخصوصية السيكولوجية وتلك الروح العربية المتميزة . سواء فى خصوصية التلقى ، أو فى فرضية التواصل . ذلك لأن المسرح هو الفن الوحيد الذى يستطيع أن يعبر عن وجدان وعقل الأمة العربية ، وما ينوء به واقعها من متناقضات من خلال الاحتكاك المباشر بين الفنان وما يطرحة من قضايا على خشبة المسرح ، وبين جمهور هذا المسرح ، لذا كانت معظم العروض التى اشتركت بها دول العالم الثالث فى المهرجانات المسرحية العربية مثل :

قرطاج ، بغداد المسرحى الدولى ، دمشق الدولى ، جرش ، التجريبى المصرى الدولى . كانت عروض الفرق العربية معبرة عن واقع الأمة العربية السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، ذلك لأنها اتسمت بنظرة موحدة ، رغم اختلاف الصياغة الدرامية ، ولذلك فقد ظهر جلياً تجسيد هذه الفرق من خلال عروضها لما يعانية العربى من هموم ، فعروضها جميعها تشبه الصرخات العالية ، التى تدق ناقوس الخطر لتلفت أنظار المشاهدين إلى هذا

الواقع المعاش ، الذى يعانق الاضطراب ، ويعانقه الاغتراب وتتنازعه الثقافات من كل جانب ، وبالرغم من الصراعات والاغتراب . قدم المسرحيون العرب عشرات الأعمال الناجحة التى اعتنقت قضية التعبير عن حاضرنا ، ومستقبلنا العربى . فقدم المسرحيون مسرح الأزمات النفسية والاجتماعية والاقتصادية ، وكلها مشاكل أبدية وأزلية ترافق الإنسان منذ بدء الخليقة ، وسوف تظل بين جوانحه إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها .

ودليل على التفوق العربى هو الأخذ بأسباب عنصر الحركة ، والإيقاع فى وضع المأثور الشعبى فى شكل قصص من التراث فى حالة (تمسرح) والأعمال التى كتبت فى هذا المجال قد وضعتنا أمام التقييم الصحيح لكل من الموروث الشعبى والأسطورة فى مكانتها الصحيحية .

يقول العارفون بأن (الأدب) مادته المعانى ، وأما الفنون فمادتها (الصور) سمعية كانت أو بصرية ، وأنها ترتبط وتتوحد وتتآخى جنبا إلى جنب ، متجمعة على أقوى ما يكون التجمع فى (فن المسرح) ففية كل الفنون تتداخل .. الشعر ، والموسيقى ، والرقص ، والرسم ، التصوير ، وصناعة السينما باختصار . إنه يستعين بكل العناصر من أجل بناء عمل فنى متوحد ، وإذا كان المسرح عند الشرق والغرب يتصل بالكلمة ويتصل بالحياة بما فيها من غنى ومن تنوع ، فالمسرح عند العرب من خلال إطلالته على الموروث الشعبى العربى العريق قد تواصل بذكاء مع لحظته الراهنة إذ التحم مع مشاهديه مستفيدا من معرفتة اليقينية بالأسلوب الذى يجعل هذه الجماهير (تتلقى) المتعة ، دون أن تفقد تمسكها بحتمية التغيير ، ذلك لأن بعض العروض المسرحية قد استخدمت الأسلوب التحريضى ، وبإيصال هذا التحريض والوعى . كان التطلع إلى استلهام ومعطى الموضوعات المسرحية العربية لفنان عربى أسقط عن ذاته محل الميلاد لتبقى هويته

(مواطن عربى) يبحث عن شكل جديد ، لمسرح عربى كلنا ننشده . إن المجتمع العربى مجتمع إنسانى يشعر كما يشعر المجتمع الإنسانى فى عمومه بأنه مطالب بالمضى قدما فى صنعة مستقبله ، وعليه أن يحاصر العوامل الغير متطوره ، وألا يقعده أى شئ عن البناء للغد وهو الذى لا يمكن أن يتحقق إلا فى إطار الرؤية المحددة لسائر المنحنيات والتفاصيل الدقيقة على المدى البعيد .

ومما يطمئن على مستقبل المسرح العربى ، هو أن المجتمع العربى ، ومصر فى أول قائمة الأشقاء يجتاز معركة جادة من أجل إعادة البناء ، وإيجابيات المرحلة الراهنة قد أصبحت (كتابا مفتوحا) يمكن للجميع أن يقرأه . ولهذا نجد أن مسرحنا العربى صار يمارس وظيفته فى التنمية والتوعية بقدر كبير من الحرية والتطور فقط علينا أن نستعيد اهتمام النخبة بالمسرح واهتمام أهل الثقافة بدوره الهام والرائد ولن ننسى أن الأدب عايش المسرح وامتزج به ووجدنا رجالا مثل محمد تيمور - وطه حسين - وتوفيق الحكيم - وعمر جميعى - وغيرهم من رجالات الأدب والفن كان المسرح عندهم هو المشروع الضخم لوصول الأدب العربى إبداعيا وزمنيا بالآداب العالمية .

ولنسأل عن المسرح كيف يغير تفكيرنا لنحمى مستقبلنا . لنسأل كيف نعيد به ترتيب أنفسنا ، حتى نتعامل مع المتغيرات والتهديدات التى لم يسبق للوطن أن واجهها - مثل التلوث البيئى - الزيادة السكانية - تزايد المخزون النووى - الصراع على اقتصاديات السوق - (اتفاقيات التجارة الدولية ومشكلاتها ، ارتفاع عدد سكان الأرض - هذه العينة من الأسئلة التى تطرحها الحياة المعاصرة على العقل الإنسانى ، من يملك أن يقدم لها إجابات هامة غير المسرح - إن المسرح عليه ألايكتفى بذلك فقط ولكن عليه أن يقترح حلولا لتدعيم مناهج لتطوير عقل الإنسان حتى يصلح لعالم جديد ينتظرنا .

المسرح بين الثقافة والتجريب

مما لاشك فيه ، والذى لا نختلف عليه أن الثقافة الجادة : لاتخرج عن كونها (منهج وأدوات) لصياغة وعى الإنسان ، وهى كذلك الوسيلة الوحيدة لسيطرة الإنسان على واقعه ،والتحكم فى بيئته . إنها طاقة الحشد ، وهى الوسيلة للتعبئة ، وهى كذلك أداة للتوجيه .

ذلك أننا بالثقافة نصوغ القيم والمثل والمعايير السلوكية على النحو الأمثل لتحقيق أهداف المجتمع والإنسان فى هذا المجتمع هو القوة الرئيسية للتطور الاجتماعى ، ومن ثم فإن تربيته هى المهمة المركزية للثقافة الوطنية ، سعيا لبناء الإنسان ، سعيا وراء تطوير المواهب لديه ، سعيا وراء إنعاش قدراته ، سعيا وراء تصفية كل ما يمكن أن يسحب ذلك الإنسان من جديد لدوائر التخلف ، إن الثقافة تنعش الروح الإنسانية ولا نبدأ أبدا بلوم شبابنا على عدم (ثقافته) أو عدم إقباله على الثقافة . بل نبدأ بلوم أنفسنا ، ذلك لأننا جهلنا لوقت ليس قصير لقيمة الثقافة وسحرها وبدورها المؤثر . فلقد أخطأ البعض منا وظنوا أن الثقافة (ترفا) وزل الجاهلون فاعتنقوها زيفا ، أو بهرجة إعلامية وتركنا الساحة للطبل الأجوف ، وكل لامع أو براق ، وراحتْ كل الأجهزة العاملة فى ميادين الشباب والثقافة والمسرح . راحت ترقص فى حلبات الزيف الإعلامى ، أو تنافق العواطف العمياء لذلك كان

من الطبيعى أن يجد الشباب نفسه غريبا ، مقصيا عن ساحاته ، يتحدثون عنه ولايحدثونه . يخاطبونه ولايستمعون إليه ، يدوسون أمامه القيم الثقافية مثل (الحوار) ثم يتهمونه بأنه لايطيع ولا يجيب ولا يستجيب .

ولقد بلغ الامر حدا من السوء تخلت فيه مؤسساتنا العلمية والثقافية عن دورها التاريخى ، وبدأت تحاكم العلم والثقافة بغير قيمة العلم ، أو خطورة الثقافة . ووجد الشباب نفسة من خلال (بهو المرايا) أو المرايا المشروخة) العاكسة للشكل الإنسانى الكاريكاتورى من كل جانب . وتعلل القائمون أمام دراستهم لتلك الحالات مرة بعدم خبرة الشباب ومحدوديتها ومرة بضعف الثقافة ، ومرة بحداثة الممارسة ، أو عدم وضوح الرؤية والبعض شخص تلك الحالة (الانصرافية) عن الثقافة بأنها (مراهقة فكرية) .

معنى هذا أن شبابنا لو كان مثقفا ثقافة حقيقية لكان قد ارتبط بحركة الطبقة التى يعبر عنها أو بحركة المجتمع الذى يعبر عنه ويتعامل معه ارتباطا جماهيريا ومنظما ، فإنه كان فى استطاعته أن يتجاوز مرحلة التعبير عن مجتمعه إلى مرحلة التأثير فيه .

والمسرح ... المسرح هو الحياة الكاملة التى تتمثل فيه وحدة النظرية والتطبيق ، فالكاتب على سبيل المثال لابد أن يشعر المثقف الحق تأثيره . بهذا يتم التفاعل بين المسرح والحياة ، كل منهما يؤثر فى الآخر ويتأثر به ، والكاتب المسرحى لا يخلق مواصفات مجتمعه ، ولا يؤثر فى الشباب بدون أن يقبل كل مواصفات مجتمعه من غيره . فمن هو هذا الغير؟ أفى الجيل السابق ؟ وعلى الكاتب أن يجرب .

فهل التجريب : هو المزواجة بين جميع فنون العرض المسرحى ، أو هى الضفيرة التى تعاون كل المفردات فى بلورتها : النص .. التقنية .. التجسيد ... الإخراج .

والحقيقة أننا كنا ، ومازلنا فى تعطش لجميع التجارب الإنسانية الفنية التى تأخذ بيدنا وتضع أقدامنا على الطريق الصحيح ، من أجل هذا اتخذ التجريب فى المسرح . سواء العربى أو المصرى شكلا مغايرا للشكل الذى انطلق فى تحقيقه المسرح الأوربى ، وإن كانت تجاربنا الأولى فى مجال التجريب قد بدأت بنقل (شكل ومضمون المسرح الأوربى) بنصوصه التى كتبها ونظر لها كل من (كانتور) و (جروتوفسكى) و (ايرفين بسكاتور) و (برتولد شت) و (أراباك) و (أوجين أونيسكو) وغيرهم كثير .

وفى الدورة الخامسة للمهرجان المتميز بمسماه (مهرجان القاهرة الدولى التجريبى) الذى استقدم فى دورته الأولى الكثير من الفرق المسرحية العربية ، كانوا متشائمين بحاضرنا ، وضبابيون جدا حيال نظرتهم المستقبلية ، دراميون جدا فى توجهاتهم .

وفى الدورة الثانية لذات المهرجان زادت الدول الأوربية المشاركة وتنوعت عروضها وأبهرونا بقفزاتهم ، لمسنا جميعا تأثرنا العربى الواضح بعروض (التجريب الغربى) فإذا ببعض العروض للدول العربية الشقيقة تحاكى ذات الأسلوب للطرح الأروبى (معربة) من حيث اللغة ...

وحاكى أشقاؤنا العرب . وفى مقدمتهم مصر الداعية إلى المهرجان حاكينا التجسيد الحركى ، طورنا فى استخدام (ميكانيزم المسرح) على أعلى مستوى فالالترا والفلاش والفانوس السحرى ، والمسرح الأسود ، وماكينات الدخان والمؤثرات السمعية الحديثة ووسائل تجسيد الأمطار والحرائق بالضوء واستخدام المسرح الصوتى والحركى صار سمة التجريب هنا ... أو هناك أو هنا .. كما هو هناك ؟ وفى الدورة الثالثة قفز المقلد العربى إلى مصاف المبتكر الأوربى وأطلق المسميات العربية مثل (الحكواتى ! الفرجوية) إلى آخر تلك التقاليع والتخاريج اللغوية وتجمد العطاء عند حدود المحاكاة .

وفى الدورة الرابعة نشطت الدول العربية وقدمت عروضا مسرحية جيدة المستوى من حيث الكلمة والفكرة والتوجه ، وتنوعت عطاءات الفرق الأوروبية فى صياغة شكل مسرحي فى الفراغات المسرحية ما بين سخطه على الحياة ، أو حكى وروى ممل ، أو مسرح بلا كلمة ، وكذلك كانت بعض العروض العربية فماذا حدث فى الدورة الخامسة لمهرجان المسرح التجريبى الدولى - الداعية إليه مصر .. لقد استفحل أمر العروض التى تقدم أشخاصا من خلال تدريب عال للجسم ، ولكن دون المساس لرأس المتفرج ، فلقد خاطبت معظم العروض الأوروبية الجزء الأسفل فى الإنسان ، وهذا المنهج يرفضه المسرح القيمة .

فإذا كنا .. نحن الداعين إلى المهرجان وإذا كنا نفتح الباب على مصراعيه لكل التجارب الإنسانية . فإننا كنا نطمح نحن جمهور المشاهدين أن نشاهد إبداعات العقول المفكرة التى تقدم لنا الفنان (الرأس) وليس الفنان (الجسد) لأننا من خلال مسمانا لفاعلية المهرجان هذا العام قد أطلقنا عليه سنة ١٩٩٤ (التجريب على مائدة الكلاسيكية) بمعنى أننا كنا نرجو أن نرى ممثلين ومخرجين لهم رؤوس تعمل بشكل جيد وأن نبحث معا عن الابتكار والتجديد وأن نرى من يضيف الفكر الكلاسيكى ويوظفه بشكل عصرى من أجل توليد وتجويد كل المفردات . فما معنى أن يكون هناك ممثلون قادرون على الحركة ، ولكن من خلال رؤوس فارغة . إن الدمى فى هذه الحالة تفوق أولئك قيمة .

من أجل ذلك عاد إلينا أشقاؤنا العرب هذا العام وفى ذات الدورة ممتطين تراثهم ، ليجربوا من خلاله كيفية انطلاقة التحديث من خلال العودة من جديد لتأصيل التراث ، فعل ذلك التونسى عز الدين مدنى والمغربى عبد الكريم برشيد والسورى سعد الله ونوس والعراقى يوسف العانى واللبنانى روجيه عساف والأردنى حاتم السيد و كما فعل من قبل المصرى . منصور محمد ، وبالفعل أخذت التجربة عند هؤلاء شكلا مميزا ، شكل له خصوصية (التجريب من أجل الهوية) التى ينتمى إليها كل منهم

كمؤلفين وممثلين ومنظرين مشاركين فى إعمال الفكر (بغية التطوير والتغيير) بشكل دائم : إذن فهل القاهرة من خلال المهرجان المسرحى التجريبى الخامس مدينة كل الأسئلة وكل التحديات هل هى كما قال « بيار أبى صعب » إن العرب يعيدون اكتشاف المسرح كفن يحتضن الهواجس الفردية والجماعية .. وهل المهرجان بالفعل هو أداة فعاله لمحاورة الزمان والمكان وتحديدهما ، تقر بالمشاهد وتمثيله عبر مختلف الأدوات والقوالب واللغات . فهل نجح المجربون فى تجاوز القوالب والمعايير المتعارف عليها . هل استنبتوا لغة أخرى أو بمعنى أدق . هل هناك بادرة أمل فى أن يخترع للمسرحة لغة جديدة على يد المخرجين المجربين والكتاب الحاليين بنسف القديم من الاعتباطية والتهجيصية ومسرح الزغزغة من أسفل الآباط فى وضعنا الراهن ، محليا وعالميا ، فمن الذى يستقطب جمهور المسرح هل مسرح السفه ؟ . وهل هذا المسرح هو السلعة الرائجه ؟ فهل بالتجريب سوف تتبدل الصورة ؟ . هل يمكن أن تمتع جمهورا تجذبه أسماء أغلى النجوم أجرا وأعلاهم رصيدا من الحب فى قلوب المشاهدين بتجارب تبحث وتجرب فى الفضاء المسرحى ... وأن تكون للمسرح مايدعو إليه المتشدقون بالكلمات عن وجود أو ضرورة إيجاد علاقة (نخبوية) مع المتلقى ، ونخلص إلى أن فكرة التجريب فكرة جيده تسعى إلى اتساع رقعة الإفادة من المسرح ولكن أى مسرح هذا ما سوف تجيب علية فاعليه المهرجان المصرى للمسرح التجريبى والمهرجانات العربية الأخرى (غير التجريبية) ولكننا أمام ظاهرة أخرى غريبة تصلح لكى تكون تجريبية هى الأخرى إذ انقلبت موازين الأمور حيال قرارات لجنة التحكيم إن مصر الداعية للمهرجان لم تحصل على شهادة مشاركة ولم يخرج منها عرض تجريبى واحد له قيمته . وفى هذا نشهد للجنة بأنها كانت تطرح ديمقراطيتها وهو أمر محمود لها ، ولكن أن تكرم

العرى والسفور والتدنى بجائزة المهرجان (عرض أول) لمسرحية (حلم ليلة صيف) لأسبانيا كأفضل عرض فى تلك السنة وقد أحسنت لجنة النقاد باعطاء جائزة أحسن مخرج لجواد الأسدى عن العرض السورىء (تقاسيم) وجائزة افضل تقنية (سنيوغرافيا) عرض المجر (تورول) وأفضل ممثل مناصفة بين سيد رجب عن دوره (غزير الليل) وممثل العرض المولدافى (الملك يخرج) وأفضل ممثلة مناصفة بين جليلة بكار (تونس) وسوسن أبو عقار (سوريا) .

هذا وقد أشادت لجنة التحكيم الدولية بعروض بعض الفرق المسرحية العربية التى عبرت عن بعض القضايا لشعوبها محاولة توظيف تراثها المحلى ، مثل فرق البحرين فى عرض (الأجراس) والسعودية فى عرض (ديك البحر) والفرقة الليبية (الميت الحى) .

كما أشادت اللجنة بالإيقاع الموسيقى لفرقة كوستاريكا وتصميم التعبيرات الجسدية (الكوريوجرافيا) لفرقة بلجيكا .

وأعتقد بأن هناك عروضا مسرحية قد ظلمت مثل العرض الأردنى (كلاكيت) والعرض السنغافورى (يوم قابلت الأمير) لكن المثير للانتباه (حقا من خلال المهرجان هو تضافر الجماهير وتزاحمها على أبواب المسارح وبشكل خاص جدا مسارح وسط العاصمة القومى ، الطليعة ، العرائس ، الشباب ، محمد فريد) وهو الأمر الذى يجب أن يأخذه فى الاعتبار منظمو المهرجان فى دوراته المقبلة ، أن يركز أفضل العروض ويسكنها على هذه المسارح .

وفى النهاية كنا نرجو أن تكون المشاركات العربية أكثر عمقا ، برغم أنها جاءت أكثر اتساعا من حيث اعتمادها على الكلمة ، إننا نريد مسرحنا العربى أن يأخذ بأسباب تحديث فن الأداء الجسدى والإلقائى والتمثيلى لأن هذا هو مسرح المستقبل ، وكما كان مسرح الماضى والحاضر يبحث فعلينا أن نبحث عنه أيضا وعلينا أن نجرب .

توفيق الحكيم
ومسرحه السياسى

علينا أن نتذكر هذا المجنون الذى جاء إلى الفن فى عام ١٩٣٣ - وهو غارق فى حبه حتى أذنيه يجب أن يكون ممثلا ومؤلفا وزجالاً وخلافه - وهذا تعبير طه حسين عنه حين التقى به وفى يده مسرحية أهل الكهف ثم مسرحية شهرزاد التى انتقل فيها من الاهتمام ببحث موضوع الحقيقة - إلى التلخيص لأطوار الإنسان وما يكتنفها من رمز - (طه حسين) .

هذه الدراسة عن الكاتب الكبير توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) تطمح فى أن تربط الفن والأدب فى حياة هذا النجم اللامع فى سماء الثقافة العربية . من مفهوم أن الإنسان فى مسرحه كائن سياسى بطبعه يتأثر فى مختلف جوانب حياته الاقتصادية والاجتماعية بمشكلة الحرية التى تتمثل فى صورتها المأساوية علاقة سلبية بين الكاتب والسلطة .

ولعل كثرة مراكز السلطة فى حياة الحكيم كثيرة فلقد عاش حياته فى مجتمع تهيمن عليه السلطة الكبرى . سلطة الدولة بأجهزتها . فعاش الحكيم مأساة هذا المجتمع فلقد بدأ الحكيم الكتابة للمسرح وهو طالب .

ولم ينشرشيئا فيما بين ١٩٢٢ - ١٩٣٢ إلى أن حصل على ليسانس الحقوق سنة ١٩٥٢ وبعدها سافر إلى فرنسا لاستكمال دراسته ، وفى باريس عاصمة النور والفن والجمال . اتجه الحكيم لدراسة الفن بعد أن جذبته الحياة الثقافية والأدبيه والفنية فى فرنسا .

وفى فرنسا تعلم الحكيم درسا فى السياسة ، لعله أول درس يضع يده عليه : معنى أن تكون الدولة ذات سلطة مطلقة وغاشمة . فلقد عاش أحداث الحاضر ومشاكل العصر فى الغربة فآمن من خلال ماشاهده من فن بأن قوة البشر الفانى ، وأن حركته وجدة مساعيه نحو تهيئة أكرم وأفضل سبل العيش ، بجانب الاستمتاع بالفن كقيمة فعالة وحقيقية داخل الإنسان الغربى . إنه قلق ودائم التفكير والتجريب ومتحرر من كافة الأسس والتقاليد المتزمتة أو المتوارثة ، فتكونت لدى الحكيم رؤية عالمه هو الذى ينبغى له أن يكونه من خلال مبدأ الضروره المتناقض لمبدأ الحرية ، الذى لايتمثل فى شئ كما يتمثل فى أعمال الدولة ، وأيقن الحكيم من خلال خلفيته العلمية عن القانون ودراسته للفن والأدب فى فرنسا وقتها أن يدرك أن السياسة هى فن الممكن وصار هذا المنظور قاعدة صحيحة عنده .

والسؤال هل اختلف توفيق الحكيم عن أى كاتب مسرحى ؟ والجواب عن السؤال أنه لم يكن من مصر ، كاتبا مسرحيا قبل توفيق الحكيم درس القانون وأوفد إلى فرنسا ليدرس الأدب والفن وعاد إلى وطنه لكى يزرع فكره فى تربة أرض خصبة ، متعطشة لكل جديد ، لقد عاد الحكيم وفى أعطافه بنية من الفكر أو بنية الفن ، ومن خلال صراع أليم مع الذات المبدعة راح يفكر عن كيفية البداية الجادة ، البداية العلمية الواجب اتخاذها نبدأ بالبداية من حيث وجود مسرح مصرى حقيقى .. ولهذا كان توفيق الحكيم

يشعر ببالغ السعادة كلما أنجز عملا مسرحيا فيه فرج عن نفسه (سياسيا) وله فى هذا المقام العديد من الأعمال الجيدة ، التى استطاع أن يمتلئ خلالها بمعنى الحرية من حيث ما يفرضه على نفسه كى يتمكن من إيصال فكره من خلال الحوار الذهنى إلى الناس وحتى إن كان هناك بعض القيود التى كانت تكبل انطلاقه فإنه كان لايقبل هذه القيود عن طيب خاطر وإنما من خلال صراع أليم مع ذاته ، ولكنه سرعان ما كان يشعر بالراحة لمجرد استشعاره بأنه إنما أوحى إلى المشاهدين والنقاد ولو بالتلميح بسر المعنى وسحره (١) .

وإذن فالمسرح عند توفيق الحكيم هو المكان الذى كان يملك من فوق خشبته أن يغرى الناس بالتمرد على القهر والظلم وعلى كل ما تلزمهم إياه السلطة من قيود الضرورة (٢) التى كانت تفرضها الدولة فى هذا الوقت إذ الدولة كانت وقتذاك تخاف أن تمنح الحرية لأنها كانت تخافها ، وكانت تنظر إلى الكاتب المسرحى بعين الريبة . وكما يقال دائما إن أجود كتابات المسرح هو الذى لم ترض عنه الدولة . وعلى المعيار فى هذا المناخ يمكن أن نقيس أهمية الدور السياسى الذى لعبه توفيق الحكيم من خلال إبداعاته المسرحية . فى وقت كانت السلطة والكاتب أى كاتب غريمان كل منهما على معرفة عميقة بالآخر ، وبإشكالية الصراع قبل الكتابة وبعدها ، وأن كل منهما يرى أنه على حق . لذلك . فان مسرح توفيق الحكيم كان متجانسا مع الواقع فى واقعيته ، وفى نفس الوقت يكون محورا فكريا له . وليس للسلطة أو الحزب وفى لغة وبأسلوب يفرضهما هذا التجانس . وهذا ما جعل الباحث فى مسرح الحكيم يرى أن بعض مسرحياته كانت بمثابة الخطاب السياسى .

---

(١) راجع الدكتور إبراهيم حمادة (معجم المصطلحات الدرامية) .

(٢) اريك بنتلى (نظرية المسرح الحديث) .

الخطاب المسرحى ، وهو ما ابتعد به الحكيم عن أعقد القضايا التى طرحتها أبعاد القهر السلطوى لزمن كتاباته التى تبدأ عام ١٩٢٦ حينما تأثر برواية (صاحب اللحية الزرقاء) والتى أسماها (على بابا) من أوبرا فرنسية للكاتبين (ألبرت فانلو - ووليام بوسناك) ثم كتب رواية (عودة الروح) وفيها لجأ إلى الرمز فى شكل تبشيرى بأن هناك زعيما سوف يولد من قلب الشعب يعيد الروح إلى أمته وإذن فهو قد رمز إلى موات الأمة وبأنها فى مسيس الحاجة إلى بطل مخلص ولجأ إلى الرمز حينما تناول قضية القهر الذهنى بحيث فصل بعض تلك الأعمال : السلطان الحائر ، شمس النهار ، عن جوهر مشكلة الحرية خوفا من ضياع زاوية الوعى بالمصير الذى يتضمن الصراع بين الارادة والضرورة ، والضرورة هنا تعنى شرط الحرية التى تتحرك وفقا لها ، ومنها استخلصت أفكار الوعى الممكن والوعى المجرد (١) وهناك من تأثر من الكتاب بالفكر الوجودى وعارضوا واستناروا بأفكار جان بول سارتر وغيره ، وهؤلاء ذابت لديهم الأنا المصرية وضاعت منهم منظومتهم الرمزية ، البديلة للأنا العربية وهو مالم يقع فية كلية كاتبنا توفيق الحكيم إنه لم يقع فى حفرة التبعية لأنه كان شديد الحرص فى أن تكون الأنا المصرية عنده لها قداستها وجذورها العريقه .

وإذن فكل مسرحيات الحكيم ، حتى الرمزى منها والطليعى والتجريبى لم يجنح فيه إلى الاقتباس والتقليد ، ولذلك فان الحرية فى مسرح توفيق الحكيم جاءت كلها بعيدة عن فكرة الرعيل الاشتراكى أو الوجودى . إذ كانت أدوات القمع عنده : الكلمة ... الموقف ... الإنسان .. وعلى هذا يمكن القول بأن مفهوم الحرية فى مسرحه ومقارنتها بالحرية العامة ومقابلها

---

(١) انظر أعمال علم الجمال لدى جورج لوكاتش (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩١) .

الموضوعى قد دار حول القيم والمبادئ (١) والتى تنطوى عليها أفعال الحرية وممارستها ومدى ما تحمله هذه الأفعال وتلك الممارسات من قيم ومبادئ تطرح بجلاء على خشبة المسرح . ومن خلال شخصيات مرسومة بعناية وبفلسفة عالية الذهنية والرمزية فى آن واحد ؟

ولأن توفيق الحكيم كانت ولادتة فى زمن خصب . فحول هذا التاريخ ١٨٩٨ ولدت مصر الأم أنجب الأبناء وأخلصهم . فالمثال محمود مختار ، والموسيقار سيد درويش والدكتور طه حسين عميد الأدب العربى ، والعقاد والمازنى ، وراغب عياد ومحمد حسن ويوسف كامل ومحمود سعيد ومصطفى عبد الرازق ولطفى السيد ومحمد حسين هيكل (مؤلف قصة زينب - أول قصة فيلم مصرى) وإذن جاء ميلاد الحكيم ومصر فى منعطف صاعد تتعرف على نفسها ، وتعد العدة للنهوض من تحت وطأة الاستعمار والتخلف ، وتتدرب على الكلام بصوتها الخاص وحين كان الفتى توفيق فى شرخ الشباب عاصر تلك الأحداث الجسام .

ففى عام ١٩٣٤ وكان اسم توفيق الحكيم فى هذا العام قد قفز على صفحات الجرائد اليومية والأسبوعية والمجلات الفنية - الأهرام ، المصرى ، الدستور ، مجلتى وغيرها وكان يكتب القصة أو الطرفة التمثيلية أو المسرحية القصيرة جدا (انطباعات تمثيلية) (٢) .

أقول فى هذه الأيام ، بل وفى هذا العام تحديدا رحل عن دنيانا المثال مختار وكان من أعز وأحب الأصدقاء لتوفيق الحكيم . فكان موت مختار جرحا عميقا فى قلب كاتبنا لأن مختار رحل قبل أن يرى معه ميلاد (أهل الكهف) .

---

(١) راجع مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم .

(٢) راجع مسرح المجتمع لتوفيق الحكيم .

وإذا كانت الفترة انحسارا وضرراً . فقد شهدت السنوات الثلاث السابقة لظهور أهل الكهف إلغاء دستور ١٩٢٣ وتعطيل الحياة النيابية ، وإقالة (طه حسين) من عمادة كلية الأداب واستقالة لطفى السيد من رئاسة الجامعة ، وكذلك السنهورى (عبد الرزاق السنهورى) من كلية الحقوق والحكم على عباس العقاد بالسجن بتهمة العيب فى الذات الملكية ، وفصل شاعر النيل حافظ إبراهيم من وظيفته عسفا من دار الكتب ، ثم وفاة حافظ إبراهيم متأثرا بجراح كرامته ، وتوفى شاعرنا الكبير أحمد شوقى بعد رحيل أوفى الأصدقاء - حافظ إبراهيم - ففى هذه الفترة عاش توفيق الحكيم أيام صعود وهبوط عذاب وغربة رعب وإعمال ذهن. إذ كيف لهذا الوطن المقهور . بالاستعمار تارة وباصحاب الالقاب تارة أخرى .

ومعاناة الشعب من تحكم الطبقة العليا فى مقدرات الأمور والبلاد التى يديرها الاستعمار حسب مايهوى من توجيه إلى حيث التشتت والتفتت والضياع . وبفقدان الحكيم لكل هؤلاء الأصدقاء عكف محبطا حزينا يصوغ أعماله الأدبية والمسرحية . فمن كتب سياسية إلى مسرحيات ذهنية ، ومن خلال (الغضب والحزن) استطاع أن يجسد كل هذا القهر الذى يعانية هذا الشعب وتمثل الجانب السياسى فى مسرح توفيق الحكيم فى أنه جسد الشعب مقهورا من خلال تقديم المناخ المعاش - قهر عقول أبناء هذا الشعب ، قهر ملكات الإبداع فيه قهر النابهين . وهذا ما أرق الحكيم بعنف . لقد تجسد له قتل السلطة العليا فى الدولة للشباب الثائر ، أو نفى أحد أعضاء الثورة العرابية . كل هذا جعل الحكيم يزداد عكوفا ، ثم استثمار هذا العكوف فى تسجيل شهادته (بالدراما المسرحية) على تلك المرحلة التى تمر بها البلاد .

وإذن فصحيح أن توفيق الحكيم كان يكتب فى تلك الفترة ، ولكن توفيق الحكيم لأسباب عديدة لجأ إلى أسلوب (المسرح الذهنى) (١) الذى يعتمد على القراءة أكثر مما يعتمد على الأداء التمثيلى ومن الواضح أن عدم اهتمام الحركة المسرحية القديمة بالكاتب كانت سببا قويا من أسباب اتجاة توفيق الحكيم إلى المسرح الذهنى .

وفى حياة الحكيم نقطة تحول فلقد تحول فى بواكير حياته من الشعر إلى فن المسرح (٢) كان نتيجة للتأثر بالموجة المسرحية الطاغية على الأدب المصرى التى ابتدأت عام ١٩١٨ بمسرحيات محمد تيمور بك .

ومما لاريب فيه أن الفتى توفيق الحكيم كلف بالمسرح فكان لاينقطع عن حضور الحفلات التمثيلية التى تقيمها الأجواق التمثيلية فى مصر ، وقد كان عددها قد كثر عقب الحرب العظمى .

وهذا الجو أنضج فى الفتى إحساسه الفنى وجعله قادرا على إجراء الحوار وإحكام البيئة وتحريك الشخوص ففى مسرحية (الضيف الثقيل) استخدم الرمز فى قضية كانت تؤرق المجتمع المصرى عام ١٩١٨ - ١٩١٩ وهذه المسرحية يمكن اعتبارها من أولى المسرحيات التى تمثل تمرده على الحكم العرفى الذى كان سائدا انذاك وسيطرة المحتلين الغاشمين وبطشهم فانفعل الحكيم بهذا الحدث الجلل واستجابة منه لقضية الحرية .

والمسرحية (الضيف الثقيل) كانت ترمز إلى معنى الاحتلال فى صورة

---

(١) المسرح والثورة (مقال رجاء النقاش) مجلة الكاتب عدد يوليو ١٩٦٤ .

(٢) راجع مقال فؤاد دواره (مسرحيات توفيق الحكيم المجهولة مجلة (المجلة) العدد (٨٨) ابريل ١٩٦٤) .

عصرية انتقادية .. فقد كانت تدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ، حيلة ليقيم عنده يوما ، فمكث شهرا .. وما نفعت في الخلاص منه أي وسيلة .. وكان المحامي يتخذ من سكنه مكتبا لعمله .. فما أن يغفل لحظة أو يغيب ساعة ، حتى يتلقف الضيف الوافدين من الموكلين الجدد فيوهمهم أنه صاحب الدار ، ويقبض منهم ما تيسر له قبضه من مقدم الأتعاب .. فهو احتلال واستغلال ، وإحداهما تؤدى دائما إلى الأخرى (١) ولعلها نقطة تحول تنير لنا الطريق إلى أن توفيق الحكيم قد استخدم الإسقاط والرمز عندما أظهر هذا الضيف الثقيل في صورة المستعمر المستغل ؟

وأما المرحلة السياسية الرمزية وهي التي تتمثل في إبداعه لمسرحيات مثل : (شهر زاد) و (السلطان الحائر) و(يا طالع الشجرة) و (شمس النهار) وهي التي تأثر فيها الحكيم بالمسرح الرمزي الأوروبي .

أما ما تأثر به توفيق الحكيم من أعمال مسرحية قام باقتباسها فان ذلك قد وضح جليا في مسرحية للحكيم بعنوان (أمينوسا) والمأخوذة عن مسرحية (كارموزين) وصاغها في شكل أوبريت غنائي لولع الحكيم بهذا النوع من المسرح ولعشقه للموسيقى والغناء والشعر في مرحلة التكوين الأولى ومسرحية (كارموزين) والتي كتبها ألفريد دي موسيه سنة ١٨٥٠ ثم أدخل عليها بعض التعديلات بالاشتراك مع د . فيرون سنة ١٨٥٣ ومثلت لأول مرة عام ١٨٦٥ . إلا أن الحكيم قد اقتبسها ليقدمها في شكل مسرح غنائي وحول شخصياتها إلى شخصيات فرعونية وأحدث من خلالها إسقاطا سياسيا من خلال نزعة رومانسية غلبت عليه في معظم أعماله الأولى .

---

(١) توفيق الحكيم : (مسرح المجتمع) مكتبة الاداب ، ص ٣ مصدر سابق .

والغريب أن الحكيم حينما انتزعتة وظيفتة (محقق نيابة) فى الأرياف لتضعه أمام الجرائم ومشاكل الثأر والقتل والنصب والاحتيال ، وهو أمام تلك العاهات المجتمعية ينشد من خلالها عالمه الخاص تلك الرومانسية الجميلة التى ودعها بقبوله هذا العمل فكيف مارس الرجل الكتابة للمسرح بعد أن انغمس فى تلك المشاكل .

لقد لجأ إلى مرحلة (التعليميات) حين أراد أن يوجه الفرد إلى الانخراط فى السلوك الاجتماعى فيقهر الانفرادية سواء كانت تلك الانفرادية فى الرأى أم فى الحكم ففى مسرحية مثل (شمس النهار) على سبيل المثال كان الاسقاط السياسى فيها يتجلى على أوضح ما يكون بأن المنطق لابد أن يقهر اللامنطق ، وأنه فى الحكم لا يصح إلا الصحيح ، وأن على المنعمين على حساب العامة والدهماء من البسطاء . لابد لهم أن ينزلوا إلى معترك الحياة ، وأن يحطموا أبراجهم العاجية وصولا إلى حقيقة أن نحيا جميعا فى ظل مجتمع عليه أن يثور ضد كافة التقاليد البالية نضحى جميعا من أجل الوطن شيئا نافعا غير قهر البسطاء ، غير قهر الشعوب المناضلة من أجل البقاء والتطور . ولهذا حينما أراد الكمال السياسى فإنه قد ضرب مثلا حارا فى مسرحيته (مجلس العدل) والذى كان مجلس ظلم ورشوة وفساد . والسلطان فى مسرحيته (السلطان الحائر) غريب عن الديار ، عبداً وإن كان سلطان ، مملوكا لبيت المال وعليه أن يطرح للبيع فى مزاد علنى ليباع لصالح بيت المال ، ثم يعتقه من يشتريه حبا فى السلطان وللعدل وللحرية . لكن امرأة غانية هى التى يرسو عليها المزاد فتأخذ سلطان البلاد عبدا ولو لليلة واحدة .

وإذن . فإننا نخلص من استعراضنا لمسرحيات توفيق الحكيم السياسية ، أو الجانب السياسى فى مسرحه فإننا نكون قد توصلنا إلى الوقوف عند قاعدتين أساسيتين عنده . الأولى سياسية والثانية فلسفية . فهو يؤكد ضرورة انتماء المواطن للوطن أرضا وتاريخا مثل (قمر أو دندان فى شمس النهار) حاضرا وتراثاً مثل (السلطان - فى السلطان الحائر) ولعل معظم شخصيات البطل فى مسرح الحكيم قد واجهت الانحرافات الاجتماعية والفكرية التى افرزتها الاتجاهات السلفية فى مجتمعنا عبر مراحل سابقة وذلك عن طريق تأكيد قيمة (العقل) ورفع شأنه وتحصين المواطن ضد محاولات الغزو الثقافى ، وإن كان الحكيم فى معظم مسرحياته بكل تلك الغزوات ، وإن حاول أن يحاكى بعض المدارس بل أن يطبقها . فإنما كان ذلك من أجل أن يكون لمسرحه ملمحا سياسيا واضحا وهو ما تعرضنا له من خلال هذه الاطلالة على مسرحه السياسى .

سيد درويش ومسرحه الغنائى الوطنى

أتى سيد درويش إلى مسرحنا الغنائى مثل نوة من نوات البحر الهائجة أطلقت على القاهرة لسنوات خمس ، فكانت إعصارا فنيا وموسيقيا فريدا .

وكلنا يعرف أنه إذا ذكر المسرح الغنائى فى مصر ، فلابد من الوقوف طويلا عند الشيخ (سلامه حجازى) فقد كان له دوره البارز فى هذا اللون من المسرح رغم أنه مسبوق بفرقة أبى خليل القبانى ، وفرقة اسكندر فرح ثم جاء ، من بعدهم ، الشيخ (سيد درويش) مشاركا بالغناء ، لأول مرة فى عروض فرقة (أولاد عكاشة) المسرحية ، وربما يكون من الإنصاف أن نحسب السيد درويش البحر واحداً من جيل هؤلاء الشوامخ لاعتبارات عديدة نختصرها فى أن الشيخ سيد درويش قد أتى فى زمن لم يكن الطريق فيه ممهدا ، وإنما أتى فى زمن صعب ، زمن لم تكن طرق الإبداع فيه ، أيضا ممهدة لتطوير موسيقانا وألحاننا ، فإذا به يعمل جاهدا من أجل أن ينتقل بموسيقانا وألحاننا من الأغنية الفردية إلى الأوبريت والأوبرا ، مما يعنى انتقالا من مرحلة الجملة الموسيقية الواحدة إلى التركيب الموسيقى المتكامل ،

والانتقال فكريا وفنيا ، إلى المسرح الغنائى . ففى الوقت الذى هزتنا أحداث أصابت الحركة الوطنية فى الصميم ، أثرت هذه الأحداث أبلغ تأثير ، على سيد درويش أيضاً ، وكانت تلك الفترة تشهد مولد فنان مسرحى وموسيقى كبير .. وفى الواقع أننا لو بحثنا فى كل أعمال الفنانين العظام سنجدها على اتصال وثيق بحياة الإنسان وقضاياه ومشاكله .

فإن سيد درويش فنان عشق الفن من أجل الشعب ، من أجل الحياة ، من أجل قضايا الإنسان ، هذا هو التراث الحقيقى لسيد درويش ، فنان المسرح الغنائى المتطور فى عصره ، والمتطور حتى الآن ..لقد وثّق سيد درويش علاقتة بالمسرح الغنائى منذ أن شعر بأن الانتماء الوطنى هو قضيته ، على اعتبار أن الموسيقى عامل من عوامل الشعور الحى ، الذى يقود المرء الى الغرض المقصود من الإيقاع .. إن حزنا فحزن .. وإن شجاعة فشجاعة .

وحينما نتحدث عن سيد درويش فإننا ضمنا نتحدث عن الذين انبهر بهم سيد درويش من رجالات مصر ، لقد عشق كل من سلامه حجازى ، جورج أبيض ، محمد تيمور ، نجيب الريحانى ، محمد يونس القاضى ، عبد الحليم دولار ، على الكسار ، بديع خيرى ، عزيز عيد ، محمد عبد القدوس ، كامل الخلعى ، مصطفى ممتاز ، أحمد شوقى ، لقد صنع سيد درويش مسرحه الغنائى داخل هذه المدرسة غير محدودة الجدران . نعم فالفنان صنيعة بيئته ، وصل هذه البيئة التى ولد فيها سيد درويش بعبقريته ، وألوانه الحزينة أو دموعه الحماسية عندما تتصارع الألحان ضد المستعمر الغاصب الذى كثيرا ما قسى بأسلحة الدمار على مدينة الاسكندرية وسكانها ، فلا

شك أن صرخات الوطنية جعلتة متنبها إلى ما يصيب المجتمع من وقائع وأحداث فلا غرابة أن تمتزج هذه المعانى بكيان طفل يتلقى باكورة مولده وروح الحياة من حوله مشبعة بكل هذه المشاعر وذلك كله وسط حياة لها تقاليدها الشعبية ومؤثراتها الوطنية التى يختزنها فنان حساس بين جنباته ؟ ليشكل منها ، فى المستقبل موسيقاه وفنه . إذا اضفنا صفة أخرى إلى هذا الفنان الشعبى الأصيل ، فإننا نضيف أنه ابن مقولات الرواة عن الحملة الفرنسية والحملة الانجليزية والحوادث الدامية التى جاءت بعد ذلك وابن هذه الحياة الصاخبة بتقاليدها الشعبية ومؤثراتها الوطنية التى اختزنها فى كيانه ، يشكل منها موسيقاه حين يبلغ سن الانتاج للمسرح الغنائى فى القاهرة .

خمس سنوات مثل الإعصار قدم فيها أعمالا تساوى عمراً مديدا بطول التسعين وأكثر ، وإن كنا نلفت الأنظار إلى عنصر هام لايجب إغفاله عند التعريف على مسرح هذا الفنان الشامخ .

لقد كان سيد درويش ابن القدر ، ومصادفاته حيث أنه لفت الأنظار إلى عبقرية جبارة وإرادة ناقدة وعصامية شقت طريقها دون اعتبار لأى عقبة ، بل جعله القدر يتفوق على أقرانه ، ويتألق بينهم نجما ساطعا فى مجال الصوت وحسن الإنشاد . كان سيد درويش يلحن للناس ، لكل الشعب الذى يستطيع أن يغنى بجميع النغمات الصالحة لكل الاصوات ويطرب لها ، لما فيها من وجدانيات . وتعلم سيد درويش أول درس نظرى من أرجوزة ذكرها أحمد تيمور بك فى كتابه (الموسيقى عند العرب) .

فصل : أصول أربع للنغم أوضحتها فى ذا المقام فافهم

اعلم بأن الرست أصل مستقل جميع هذا العلم منه ينتقل
بعده العراق أصل ثان والذور كند ثالث المبانى

والاصفهان رابع قد ختمت به أصول قبله تقدمت

للرست فرعان الزنكلا ونغمة العشاق

كذا العراق خص بالمايات والبوسليك بعدها سيأتى

والذور كنذ بالبرزك متصل وليس عند الرهوى منفصل

ويعرف مما سبق أن كل هذه الشطرات إنما تعنى نغمات موسيقية معمول بها حتى الآن ، وهى المقامات التى اشتقها جميعا ، سيد درويش فى مسرحه الغنائى ، وقد تعلم سيد درويش من جميع الفرق التى وفدت إلى مصر أو تكونت فى القاهرة وكانت تزور الإسكندرية ، وتؤدى فيها مواسم معينة ، هذا فضلاً عن أن هناك فرقاً مسرحية تكونت فى مدينة الإسكندرية مثل فرقتى : سلامه حجازى ، أمين عطا الله ، وهما الفرقتان اللتان أثرتا فى تكوين سيد درويش الفنى وأدخلتاه عالم الغناء المسرحى ، ليصبح واحدا من عمد الحركه المسرحية الغنائية مرتبطا بسلسلة من الأعمال التى ظهرت تباعاً خلال فترة الخمس سنوات ، هى عمر الإبداع الفنى فى المسرح الغنائى عند سيد درويش .

وكلنا يعرف أن بداية المسرح العربى كانت سنة ١٨٧٤ ، كانت هذه البداية

غنائية ، فلقد طلع مارون النقاش فى هذا العام على الناس فى مدينة بيروت بمسرحية (البخيل) ولقد اعتمد مارون النقاش ، حين انتقل إلى الإسكندرية ، اعتمادا أساسيا على الشعر الذى لحنه وغناه ، وقد سجلت النصوص المطبوعة لأعماله المسرحية ألحانا وأدواراً تؤكد أن المسرحى مارون النقاش كان مرتبطا بفنون الفرجة الشعبية المعتمدة على الغناء ولقد تابع سيد درويش هذا الاتجاه ، وتعلم منه عندما انتقل إلى الفرق التى وفدت إلى الإسكندرية أول ما وفدت على يد سليم النقاش ، وخليل اليازجى ، القبانى واسكندر فرح ، سلامة حجازى ، وقد انتقل هذا التأثير وهذا الجو العام إلى وجدان سيد درويش . لقد كان الفن المصرى فى هذه الفترة التى عاشها سيد درويش فى القاهرة من ١٩١٧ إلى ١٩٢٣م ، على درجة من النمو تتفق والحجم الطبيعى للرأسمالية المصرية ، والتى عاصرها الشيخ سيد درويش وهى الرأسمالية التى لم تكن تطمع فى أكثر من بعض حصص النهب الأجنبى ، ولذلك نشأ الفن فى هذه الفترة فى الشارع المصرى ! ليواكب نبض الجماهير الساخطة على هذا الوضع المتردى وفى الوقت الذى قدم فية يعقوب صنوع ، المصرى الأصيل مسرحه فى الشارع ، حرم الفن الشعبى عندما ظهر سيد درويش من اعتلاء خشبات المسارح الكبرى ، وكان السبب فى تشريد الفن الشعبى يرجع إلى أن كل المؤسسات الحكومية مثل : الجمارك ، التلغراف ، السكك الحديدية و قناة السويس كانت تدار لمصلحة أصحاب الأسهم فى لندن وباريس وفينا ، ومن أجل ذلك حرم فن الشيخ سيد درويش من أن يعتلى خشبة الأوبرا الخديوية ، حتى بعد أن عمد الفنان المصرى الأصيل إلى تطويره .. لم يصعد الفنان الشعبى لأن المسرح الأوبرا الخديوية

كان لايلبى احتياجات مصرية ، بل كان هذا المسرح يحتضن فى نشأته ألحان (فيردى) أو تستقبل الأوبرات الإيطالية ، وتصدح بين جنباتها تك الألحان الأوروبية ، أما الفن المصرى فكان ينمو مع أصحاب الحوانيت وتجار القطن ومع الفرق المتجولة ، وكل أولئك الذين يعانون حكم القصور بأبشع صوره ، وكانت غضبة الشيخ سيد درويش على ما صار إليه مصير الأغنية الفردية التى تغنى فى المقاهى أو فى القصور فقرر أن يدرس الموسيقى الغربية .. والإيطاليــة على وجــه التــحــديد وأن يعــرف أســرار الكورال والتــوزيع الأوركسترالى وقد كان عنيدا فى إصراره على حل تلك الطلاسم الموسيقيه وعناد الشيخ سيد درويش ، تماماً مثل تاريخ بلاده العنيد . فالهزائم ليست سوى فترات تحفز عند شعب مصر بأسره لوثوب جديد ، من أجل ذلك قامت ثورة ١٩١٩ ، وقد شمخت البرجوازية المصرية برأسها معتزة بقوميتها وفخورة بها متمسكة بهذه المصرية ضد مؤمرات الإبادة التى كان يشنها كل من دنلوب .. وكرومر واللنبى ، فظهر على مسرح السياسة ، فى هذا الوقت ، كأقوى مايكون الظهور ، الزعيم الوطنى مصطفى كامل ، والذى كان محور سياسته ، لو لم أكن مصريا لوددت أن أكون مصريا ، ويدور لطفى السيد حول (مصر للمصريين) ، وسعد زغلول يؤلف الوفد المصرى ، وتكتب كل طبقات الشعب على أوراق البنكنوت وخطابات البريد وعلى جدران كل البنايات كلمة (يحيا سعد) عندما يؤمر بنفية وفى هذه الآونة يلتفت سلامه حجازى إلى ضرورة مزج المسرح بالعلم والأدب العالمى والمحلى وفى تلك الآونه أيضا يلمع سيد درويش وهو يغنى : لولا أنت يامصر فى الدنيا ، ماكان فيها ولاناس .. ويستلهم الشيخ سيد من خطبة مصطفى

كامل فى الجماهير (بلادى بلادى لك حبى وفؤادى) فيلحنها لكى تصبح نشيدا شعبيا . وزحفت السياسة المصرية إلى كل شئ فيتقدم طلعت حرب وسط كوكبة من المؤمنين بمصيرأمته حاملا أعلام التحرير الاقتصادى منقوشا عليها (قاطعوا البضائع الأجنبية ، وشجعوا الصناعة الوطنية) وسرعان ما يستجيب الفن المتميز لهذة الدعوة الوطنية ، إذ يغنى سيد فى حفل عقد قران شيخ الحارة وكان يدعى زقزوق :

نجارنا يا شيخ حارتنا أجدع نجار

لا هو نجار مصر أيده قصيرة

ولا موبليته ناقصة تمدن

والنبى لو ترسى على حصيرة

ولاحوجة لمارسليا ولندن

وينقلب حفل عقد قران شيخ الحارة إلى فصل غنائى صاغه بيرم التونسى لكى يغنيه الشيخ سيد درويش بصوته فى حفل ماتينيه على مسرح دار التمثيل العربى الذى كان يملكه سلامه حجازى ، وهو مدخل لموسيقانا العربية الشرقية الأصيلة على نحو ما جادت به قرائح مبدعى الموسيقى الشرقية فى المسرح الغنائى بداية من سلامه حجازى ، سيد درويش ، وكامل الخلعى ، زكريا أحمد ، والقصبجى ، والسنباطى ، ومحمد عبد الوهاب وأحمد صدقى ، ومحمود الشريف ، وبليغ حمدى وغيرهم من أساطين الموسيقى المعاصرين : الموجى والطويل وسيد مكاوى ، إنها قائمه طويلة من

النابغين فى الموسيقى ، ولكن يظل سيد درويش ومسرحه الغنائى هو القمة التى يحاول الكل أن يتسلقها ، ومنهم من نجح فى أن يصل إلى اجتياز منتصف القمة ، ومنهم من ظل عند السفح ، يلتقى بالتأمل .

قراءة فى أوراق المسرح المعاصر

إذا جلست يوما إلى المسرح المصرى المعاصر فابحث فقط عن واقعية الخيال الجميل ولا تقع فى أسر توزيع المنشورات الأيديولوجية - ولكن ابحث عن مسرح يمكن به تلمس الحياة فى عالم متغير . (د/ محمد القصاص) أستاذ النقد الحديث

يحق لنا أن نقلب فى أوراقنا نحن النخبة العربية المثقفة وقد مر على استقلالها الفكرى نحو ثلاثة عقود .

فنجد أننا كدول نامية ما نزال نعانى مشكلات التخلف ، وإن كنا ملكناقرارنا ، وملكنا مع القرار كل أدوات التقنية الحديثة .

لكننا نعجب حين يتردى بعض منا إذ يحلو لهذا البعض أن يدور بوعى فى دائرة النمطية تحت دعاوى التحديث ، وهو زعم مغلوط بكل تأكيد .

وإذن .. فما هو الدور الريادى أمام هذا الوضع ، ما هو موقف المثقف العربى وما هى معاركه التى ينبغى عليه أن يخوضها ، وما هى قضاياه المطروحة من خلال إبداعات الأجيال العربية المثقفة فى مجال المسرح .

فإذا ما تأملنا حال المسرح العربى بعد أن كثرت مهرجاناته الدولية ، بعد أن أصبح الفنان المسرحى العربى يشارك بإبداعاته فى كل تلك المهرجانات المسرحية العربية باعتبارها تظاهرة مسرحية عربية ترصد الدول لها الميزانيات وتحشد لها الطاقات . ولقد أتت تلك المشاركات بنوع جديد من التوجه المسرحى العربى والذى يمكن أن نطلق علية ظاهرة التحدى التقنى وإعادة الطرح القديم لقضية كانت تشغل بال المثقفين المسرحيين العرب قبل ثلاثين عاما مثل قضية (الكم المكيف - ثم الكيف المكمم) ولا أقول هذا للسخرية معاذ الله ونحن أبناء الخندق الواحد ، كل منا يبحث عن مولد فجره المنشود ، كل بطريقتة الخاصة .

ولكن وبكل الصدق كانت إعادة تلك القضايا إلى دائرة الضوء من جديد سمة من سمات التردى فى دائرة نمطية عرفتها حياتنا المسرحية فى الوطن العربى ؟!

إذن . فنحن حين نقلب فى أوراق مسرحنا العربى والمصرى فى معاصرتهما أو معاصرتنا وحكمنا عليه وجب أن نعترف بأن المسرح المعاصر قد سعى بكل جهده وبكل قضه وقضيضة أن يدغدغ حواس الجمهور ، أن يضحكه قدر جهده ، ذلك ظنا من المسيطرين على مقاليد أمور مسرحنا .. هنا .. أو هناك .. بأن نرضى جمهور اليوم بأن نضحكه كثيرا ، وألا نغمه أبدا ، وأن نداعب كل ما يرضيه ، وأن نناوش كل ما يمكن أن يفكر فيه من اسقاطات سياسية ونقد لسلبيات الحياة المحيطة بنا ، وأن يداعب أصحاب الأقلام حكوماتهم باسم النقد اللاذع تارة ،

وباسم الاسقاط السياسى تارة أخرى ، هذه هى السمة السائدة فى كل العروض المسرحية العربية أو المصرية على حد سواء وإذن فهل منوط بهذه الفترة أن ترتبط باسوأ ما يمكن أن تفرزه أية حركة مسرحية تتجه بعض أعظم المسارح فيها إلى الاسفاف والتسطيح .. ولعله من الإنصاف أن نعترف لبعض المسارح ، سواء كانت حكومية أو فرق يملكها بعض أشخاص مثل شركات الانتاج التلفزيونى أو المنتجين المخرجين أصحاب الفرق من أمثال جلال الشرقاوى ، سمير غانم ، سمير خفاجى ، سمير عبد العظيم ،محمد صبحى ولينين الرملى .. أقول إنه من الإنصاف أن يعلى من شأن هذه الفرق وأن نحييها على كل جهد وكل مساهمة جادة وخلاقة إذ أن بعض المسرحيات التى تنتجها بعض تلك الفرق يتميز بجو فكرى خالص ، يكاد يسيطر على كل مشهد منها جوا حميما لسخونة القضايا التى تطرحها وجديتها وخصوبة مادتها ، فتجد الصدى والقبول فى نفوس المشاهدين ، ومن ثم يكتب لها النجاح والبقاء لاطول فترات عرض ممكنه ، ومن هذه الأعمال نختار لفرقة الفنانين المتحدين (ريا وسكينة) ، (شاهد ماشافش حاجة) ، (مدرسة المشاغبين) ولفرقة مسرح الفن التى يملكها جلال الشرقاوى تذكر له من أنجح أعماله (راقصة قطاع عام) ،(على الرصيف) ولمسرح استديو الفن التى يملكها كل من محمد صبحى ولنين الرملى نأخذ من انتاجه أفضل ما فيه نموذجا لهذه النوعية من الأعمال (المهزوز ، وجهة نظر) وفيما عدا تلك الفرق فى مصر بغض النظر عن فرق القطاع العام والتى لم نتعرض لأعظم وأهم أعمالها مثل - أهلا يابكوات للمسرح القومى - بطولة نجمى السينما عزت العلايلى وحسين فهمى .

وباباى عرب لنبيل بدران التى قدمها من خلال الثقافه الجماهرية ولنفس الكاتب (جحا باع حماره) ثم مسرحيات القضايا الجاده مثل (رجل فى القلعة للكاتب أبو العلا السلامونى) والمسرحية الشعرية (دماء على ستار الكعبة) للشاعر فاروق جويدة ثم بهلوان الدكتور يوسف ادريس الثلاث مسرحيات الأخيرة من انتاج أعتى الفرق المسرحية فى الشرق . المسرح القومى .. وهناك فى دمشق المسرح القومى السورى الذى قدم مسرحيات لمحمد الماغوط وسعد الله ونوس ولمحفوظ عبد الرحمن ، والمسرح التونسى الذى قدم لمحمود دياب ولعلى سالم والشرقاوى ، والمسرح الحكومى فى المغرب الذى قدم للحكيم ولعبد الكريم برشيد ولغيرهم ، وفى الجزائر الذى اختط فيه الفنانين الشبان لأنفسهم طريق مسرح الكتابة الجماعية ، وكذلك فى السودان من خلال جماعة مسرح الديم .. وفى قطر والبحرين ، وفى الكويت وفى المسرح الشبابى فى دولة الامارات .. إن أكثر من وجهة للثقافة تمارس على مسارح كل تلك النقاط التنويرية .

ولعل استجلاء واستقراء الوضع المسرحى العربى فى محاولة لإعادة قراءة لهذا الزمن الذى تخبط فيه الفنان هنا .. أو هناك .. بين إرضاء الجمهور وبين ما يجب على المثقفين المبدعين فى مجال المسرح على اعتبار أنه من أخطر المنابر الطارحة لقضايا التحرر والتقدم والتمدين ..

وتبقى مشكلة الشكل والمضمون فى كل الإنتاج سواء فى مسرح .. الهنا .. أو الهناك تبقى إشكاليات العرض المسرحى .. فبعض المسارح قد

دأبت على أن تبدو قريبة من الرمزية فبدت عروضها منفصله عن واقع مواطنيها وبعض المسرحيات تحاول تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا مباشرا بكل ما فيه من دقائق وتفاصيل ، فيضيع منها أثناء هذا الاهتمام أو الانضمام للمدرسة الواحدة أو المتجه الذى يدور فى فلك الأحادية والتنميط فتبتعد أعمال تلك المسارح أو الفرق عن كل معنى عام وكل حقيقة إنسانية مشتركة ، ذلك لأن الأحادية قد أبعدت أعمال تلك الفرق عن الشمولية .. فهل يختل التقنى ويسأم المبدع ويحار الناقد ويضلل المشاهد .. هذا ما سنحاول أن ندلف إليه مباشرة .. ولعل استحالة أن تقوم حركة مسرحية منفصلة عن الحركة الثقافية ككل ، لعل عدم اكتمال عناصر الحركة الثقافية وقناعة منا بأنه لم يعد ينقصها سوى المسرح ... الأمر الذى جعلنا كلنا كعرب نبحث فى أزمته ، ولا نكون فى بحثنا بمعزل عن فروع الثقافات الأخرى .. إذن .. ماهى ملامح حياتنا الثقافية بما تحوطه من تيارات فكرية وسياسية سائدة ، والتى يمكن أن توجد مسرحا يؤثر فيها ويتأثر بها ؟! وهل الثقافة العربية السائدة بالفعل، باعتبارها طريقة المجتمع فى الحياة لها ملامح النسيج الواحد ، بحيث يمكن القول أنها تمثل أو تعتبر ثقافة الأغلبية .. وهل من المكن أن ينتج هذا المناخ حركة مسرحية نشطة من خلال اشتراك الدول العربية فى كل هذا الكم من المهرجانات المسرحية العربية للدول

الشـقـيـقـة على اعـتـبـار أن هذه المهرجـانات هى أفـضل صـور الـتـعـبـيـر عن التظاهرة الثـقـافـيـة وهل كل تلك التظاهرات تسـاعد الفرق المشـاركـة على أن تحدث تغييرا جذريا فى بناء الشخصية العربيـة وتفكيرها وطرق سلوكياتها

أم أن ما يقدم إلى المهرجانات المسرحية العربية لا يعدو كونه سياحة عربية على النمط التثقيفى ؟! لعل بعض العروض العربية تعتبر فى بعض الأحيان عـروضـا مـتـميـزه ألا إنهـا تحمل رذاذا من الغرب ورذاذا من الشرق فـتـصبح فى نـظر النـقـاد عـروض (الفرانكو آراب) وهذه أكـبـر سلبـيـات هذا النوع من المسرح المعاصر . فـهـو لا يتـرك إلا الأثر على الأخلاق التى تتـأثر بإطار الغرب فى الحـركـة وفى التـقنيـة لكى يظل المضـمـون مـتـأرجحا بين العـربيـة بثقافتها وتراثها الثرى المتميز فى ذات الوقت ، وبين المحاكاة التقنية حتى اتباع مناهـج المـدارس الإبـداعيـة كـالملـحمية أو السريالية أو التـأثرية ، أو الرمزية السياسيـة ، أو أى من المذاهب أو المدارس العربية فنطمس بأيدينا فكرة ميلاد مسرح عربى من جراء اعتناق مـبدعيه سواء فى الطرح الأدبى أو التـناول الميـكانيـزمى للعـروض المسـرحيــة العـربيــة ..وحين يكون شئ ماكظاهرة مسرحية وعرس يزف فية الفكر إلى الفكر والثـقافة إلى الثقـافات والمعنى إلى الخيـال ، كل هذا فى سيـمفـونية حب يعزفهـا جيل التلامـذة مع الجيل الرائد من الأساتذة فى هذا المجـال فى أوركسـتـرا مـتـحد واحد اسـمـه الفنان المسـرحى .. أقـول حـين تـتـحـول تـلك الظـاهرة إلى شـئ مـسطح ، بلاعـمق ولا ارتفـاع ، وفـوق قـشر المعــانى تنبت مـانشـيـتـات وافـيشـات بأسـمـاء الأعـمـال فـنـجـد فـى الكـويت (هــا الشـكـل يا زعـفـران ، والشـفـاف ، ونجـد فى سـوريا الفـيل يـا مـلك الـزمـان ، والمفـتـاح وهمـلت يسـتـيقظ مـبـكرا ، ونجـد فــى مـسرح السـودان (مأساة ايرول) ونجد فى المغرب

(أكسير الحياة) للدكتور عزيز الحبابى تأليفا ولمحمد السيد عفيفى إخراجاً وهى مسرحيات متطورة جداً من حيث التقنية الإخراجية وإن جاء تفوق الإخراج على حساب الكلمة وهذا هو ما لا يمكن له أن يستمر . إذ أنه لا يرضى كافة أذواق المشاهدين على اختلاف نوعياتهم ، فلا يمكن للمسرح القومى فى مصر أن يقدم (لعبة السلطان) لرئيس (أكاديمية فنونها الكاتب الناقد الدكتور فوزى فهمى ثم يقدم بعدها أهلا يابكوات ثم أخيراً مسرحية بعنوان (التنوير) وحيث تتجه الجماهير إلى المسرحيات التى تشبه العليق ، والتى لا ساق لها ولا ذراع . بل هى شئ هولامى بلا عظم ، بلا نخاع ، بل هى عبارة عن دوائر ليس لها محيطات أو فلنقل أنها مستطيلات ، بلا أضلاع . فامتلأت الساحة المسرحية بأعمال مثل طحالب عالقة بصخر له معنى فى المنظور المسرحى من مختلف الزوايا ، تخشى ، أو تأبى تلك الأعمال بأن تتعامل مع العمق . وتلك نتيجة حتمية إذا افتقدنا رجل المسرح المثقف الذى يعرف مسبقاً تلك الخطوة ماذا تعنى وعلى أى اعتبار يتم اختيار هذا النص أو ذاك .. ولعلنا نختار مقولة الكاتب الناقد الانجليزى ويليام مازليت حين قال : بأن الانسان هو المخلوق الوحيد الذى يضحك ويبكى لأنه وحده يعلم الفرق بين ما تبدو عليه الأشياء وبين ما يجب أن تكون عليه) فماذا عنا نحن العرب وقد حاولنا قدر جهدنا أن نجرب وأن نبدع مسرحا بكل أسف لايخرج عن كونه تقليدا لما درسه المبعوثون . والمبعوثون لنا فى الدول الأوروبية حاولوا . أو فلنقل أنهم نقلوا تجارب نقلا مسطريا حرفيا لكى يكون سببا فى زاويتين كلتاهما فى صالح المبعوث العائد أولا . نقل التقنية والتدخل فى الاختصار أو الإضافة فى الإبداع مما يجعل العرض المسرحى لا يحمل إلا وجهة نظر مطابقة لما درسه

المبـعـوث فى بلاد الغـربة . ثانيـا : إن هذا الطرح بهـذا الشكل الغـريب والمستغرب فى الساحة المسرحية العربية يذيع صيته كالشهاب لأنه استعرض عضـلاته فى استـخدام كل ما طالتـه يداه من التـقنية ، حتى وإن كانت لا تواكب أو تناسب العمل الذى تولاه إخراجا . ليؤكد أن كل ما يقوم به عظيم فى نشأة أى فن جديد . أو أى أرض جديدة للفن لإيجاد ذلك المناخ لفن قد يبدو من حيث الشكل عظيـماً ، لكن هناك أسرار تتخلله ابتداء من بواكيره الاجتمـاعيـة الغـامضـة ، والمجهـولـة الهـويـة . وكل محاولات التطبيع أو التـعريب والتطنيب تصبح أمـام الحق والمنطق ناطقة بفشـل الدارس لرسم آية صورة واعية تمثل السمة العامة لكل فن أصيل ومتطور ..

(أهم ما نملكه هو المغايرة للمألوف)

(إذا كانت المسرحية جيدة
فإنها تصبح ملكا للجمهور
وتبقى الرديئة ملكاً للمؤلف)

(جان جيرود)

وبداية نقول أنه لا بد أن تتوافر لكل مبدع وفنان أسباب وظروف تعينه على الإبداع .. بعض هذه الظروف تتعلق بالذات ، توافر الموهبة والقدرة على تحمل أعباء العمل المجهد والإرادة الحقيقية والجادة فى صقل كل موهبة بالدراسة وبالثقافة المستمرة .. وهناك بعض آخر يخرج عن نطاق الذات . ذلك أن تواجد الفرد منا فى مجتمع مهيأ للإقبال على ما يجود به الفنان من أعمال والتأثر بهم والتأثير فيهم كما ذكرنا آنفا ، ومن هذا المنطلق كان التوجه لهذه القراءة للمسرح فى ظل تلك المعاصرة ، التى هى حال مسرحنا اليوم ، فهو إضحاك وإسقاط وسياسة وعرى وأشياء أخرى . ؟!

ففى بعض المسرحيات . سواء كانت هذه المسرحيات مصرية أو عربية من الإنتاج الحديث جدا قد اعتمد على التسطيح إذا قيم مَن خلال هذا

الانتاج الحديث جدا مزاد للفن المسرحى . والمزاد لفظة تعنى الكثير . ليس فقط فى عالم التجارب والمضاربات ، بل أيضا فى قيم الإنسان الأخلاقية والفكرية والاجتماعية . فعندما تصبح تلك القيم ضائعة فى رؤانا فإن على مسرحنا ومستقبله السلام ...

ولعلنا إذا استشهدنا على ضياع القيمة ببعض النماذج الفجة من الإنتاج المسرحى الذى يحاكى بعضه بعضا من حيث الموضوعات وطرق التمثيل الكوميدى والذى يعتمد على النجم الأوحد فصرنا نرى أكثر من سمير غانم على امتداد الوطن العربى ، سواء فى السعودية أو الكويت أو الأردن أو العراق وحتى فى السودان ، وكذلك تكرر نموذج عبد المنعم مدبولى فوجدنا من يقلده كذلك وحيث أن مدبولى أصلا يقلد النجم الراحل على الكسار فإن تقليدا لتقليد يفسد الأصل والصورة معا .. ولعل استوثاقنا بالتبعية وخوفنا من ضياع الكلمة الشريفة فى متاهات هذا المزاد إذا ما استمرت الفرق المسرحية على تباريها لتقديم المسطح والتافه من الأعمال إرضاء للجمهور وجذبا له ولفتا لأنظاره والاستحواذ عليه من السينما والتلفزيون والفيديو ..

ولعل أعجب ما فى هذه الفرق أنها تنتج أعمالها على ثلاثة مستويات . المستوى الأول هو التقليد للأعمال الكوميدية الناجحة جدا لأنها تشكل حجر الزاوية فى تلميع النجم الأوحد ونظرا لاحتياج تلك الفرق فى تصعيد نجوم من صفوف ممثليها الدارسين والزج بهم إلى دائرة الضوء والانتشار والنجومية تيمناً ببعض الدول الأخرى فيأتى الجديد مشوشا بغير طعم ولا لون ولا رائحة مثل الماء يجرى هنا كما يجرى هناك ويتلون هنا مثلما يتلون هناك ويغرق المشاهد فى طوفان من الزيف والتظرف ..

فما معنى أن يضحك الإنسان على الآخرين ، يضحك منتصرا مزهوا بنصره .. فهل يضحك المسرحيون على هزيمة الضعفاء منا . أم أنهم يضحكون على أغبياء الدنيا من خلالنا .. ؟!

ولقد تعرض بعض الفلاسفة والمفكرين لدراسة الضحك وتحليل أسبابه ، ومن ثم تعددت . بل وتضاربت نظرياتهم فى هذه القضية ، التى نعيد قراءتها الآن مع حالة التمسرح السائدة فى مجتمعاتنا الآن ..

ففى مقدمة الفلاسفة والمفكرين ، الذين لهم رأى صائب نعيده لأذهان المسرحيين العرب أن (برجسون) قال بأن الضحك ينجم عن كل ما يدخل فى نطاق السخف والحمق ، وفى الوقت نفسه نشعر بأنه عادى ومألوف لنا واقعيا من صميم الحياة ، وفى الوقت نفسه يبدو لنا مدبرا تدبيرا آليا .. وأما استشهادنا بنظرية المفكر والناقد (لوسيان) فهى توسع نطاق أسباب الضحك ، وتقول نظرية لوسيان :

وينجم الضحك عن كل ما يثير فى النفس القلق والخوف فى البداية ، ثم ينتهى بنهاية سعيدة موفقه ترضى كل الأطراف على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية والذهنية ، وهو ما استطابه المبدع المصرى ، أو العربى فى مجالات المسرح الاستهلاكى حينما عقد النية على تقليد المسرح مسارح برودوى ولكى يعيد الفارسات الفرنسية والفودفيلات الأوروبية . وهذا هو (مارسيل بانيول) المنظر المسرحى والمخرج الفرنسى من خلال ما جاء به فى كتابه الذى ظهر منذ عدة سنوات والذى قال فيه تحت عنوان (على هامش الضحك) وهو أيضاً عنوان الكتاب :

لا توجد مصادر فى الطبيعة بأسرها ينجم عنها الضحك ، إنما مصدر الضحك فى حد ذاته ، وأما فى انجلترا مؤخرا فقد عقد بعض المهتمين بالمسرح الكوميدى مؤتمرا طريفا فى نوعه وفى عنوانه إذ أسموه المؤتمر العام الأول للفرفشة والنعنشة والذى أوصى بالاهتمام بالموضوعات الحقيقية ، وأن يعتمد المبدع على نماذج عرفها فى حياته كانت من الظرفاء ، وما أكثرهم فى جنبات الدنيا . وأن يهجر الإضحاك على الشواذ والعاهات لأنها أصبحت حالة إسفاف وتردى وتدنى تؤذى مشاعر المشاهدين بدلا من أن تمتعهم والسؤال : هل لدينا مسرح كوميدى أساسا أم أننا فى الواقع وبلا أدنى زيف مازلنا نبحث عنه ..

ونستكمل قراءتنا .. هل المطروح على الساحات المسرحية هنا ... أو هناك .. مسرح أو لا مسرح .. قطاع عام أو قطاع خاص .. لا فرق ، إنما المهم أنها إبداعات عقل عربى ، يتطلع صاحبه للمزيد من الرقى وتحقق الاستقلال فى بحث دؤوب عن الشكل والقيمة .. والمحاولات مستمره ..

ولعل تركيزنا فى الساحة المسرحية المصرية على اعتبار أن مصر هى هوليود الشرق ونقول بأن فيها الآن ما يقرب من ثلاثين مسرحا من قطاع عام وقطاع خاص والقطاع العام فرق تملكها الدولة وهى كالآتى .. المسرح الكوميدى والذى يقدم أعمال مسرحية للسياحة العربية فى صيف كل عام على خشبة المسرح العائم وهى مسرحيات خفيفة تعتمد على بعض كلمات النقد للأوضاع السياسية والاجتماعية فى مصر من خلال فانتازيا مصرية مأخوذة عن تيمات عربية شرقية تتحدث عن المجتمع الفاضل وهى أفلاطونية المسلك وإن كان الإخراج قد لجأ إلى الفكاهه والاستعراض الغنائى الراقص بشكل مقحم لا يفيد النص المسرحى الذى كان الممكن أن يكون ذا قيمة عالية إذا بذل فيه بعض الجهد سواء فى التأليف أو الإخراج .

ثم هناك المسرح الغنائى أو الفرقة الغنائية الاستعراضية والتى تقدم المسرحية الاستعراضية الغنائية (عالم قرود قرود) من إخراج السيد راضى وهى من الأعمال التى كان من الممكن أن تكون علامة وإضافة فى عالم المسرح الغنائى بما يمكن أن يتخللها من كوميديا مواقف إلا أن العمل جاء مملا وسخيفا فالقضية المطروحة هو أن عالم القرود ثار وراح يطالب بحقه فى الحياة وأن تكون له دولة حره مستقلة . لأن قانون الغابة الأزلى هو البقاء للأصلح والأقوى ، وهو إن كان يصلح على حد قول المؤلف (محمود عبد الحافظ) إن كان يصلح فى عالم الحيوان فهو بلا شك لا يصلح . ولا يجب أن يكون قانونا للحياة الإنسانية ، ولكن الواقع الذى نعيشه ، الذى يسطع بالحقيقة المؤسفة وهى أن قانون الغابة أصبح هو قانون البشر ، وأصبحت الحضارة الغربية تؤمن بفلسفة القوة التى استباحت الاستعمار والسلب والتمييز العنصرى . وأصبح الواقع يقول أن الحق الذى لا تسانده قوة هو حق ضائع ، ومن لا يملك العلم والثروة مصيره الموت لا محالة ، أما الصراخ والشكوى واستجداء العطف فهو نوع من العبث والجنون والمسرحية تقول أن من يتحكم فى مصير العالم الآن باسم الحضارة والمدنية وهو يدق ويخرب الحياة لا يمكن أن يكون إنسانا .

وأما فى عماد الدين الذى عاد إلى سابق عهده فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن حيث كانت تتبارى كل الفرق المسرحية بأسماء المسرحيات التى تعرضها مثل (راحت عليك) لفرقة على الكسار فيرد عليه نجيب الريحانى بمسرحية بعنوان (إحنا اللى فيهم) وعلى تلك الشاكلة أو على هذا المنوال سارت كل العروض المسرحية فى هذه الحقيقة وكانت كل هذه المسرحيات أيضا تشترك كما أشرنا من قبل فى خاصية واحدة وهى

خاصية مسرح (الفرانكو آراب) وهى ذات النوعية التى تقدم الآن والتى تتضمن الرقص الاستعراضى والاعتماد على الغناء كمسرحية (حكايات حارتنا) للكاتب صاحب جائزة نوبل (٨٨) للأديب نجيب محفوظ وكان يقدمها مسرح الشباب على مسرح محمد فريد بعماد الدين وقد استقدم مخرجها طبيب الأسنان كمال الدين حسين المطرب على حميده . وكذلك بوم شيكا بوم استقدم مخرجها جلال الشرقاوى الراقصة هندية لترقص وتمثل وتغنى ، وكذلك تفعل فرقة الفور إم وكذلك تفعل كل المسرحيات التى تنتج منذ عشرة أعوام خلت ... وهى مأساة قد أحاطت بمسرحنا العام والخاص على حد سواء فالكل يرقص ، والكل ويغنى !؟

ولعل هناك كذلك مصيبة أفدح .. وهى اختفاء الناقد المتخصص وهو عنصر من أهم عناصر تنقية الأجواء المسرحية من هذا العبث ، وهذا الزيف وهذا السخف وإنقاذ مستقبلنا المسرحى من هذا الزخم من الإنتاج المسرحى المتدنى والمتردى إلى درجة عروض الملاهى الليلية والمشهورة بهز البطون وضياع الشرف والمعنى والرؤية والدين والأخلاق هذا هو حال مسرحنا التجارى اليوم .. ففى عرض أخويا هايص وأنا لايص على سبيل المثال ، أو بهلول فى استانبول يقدم الفنان سمير غانم زوجته الفنانة دلال عبد العزيز تجاه الجمهور فى زى ضيق يظهر مفاتن جسد زوجته المكتنزة إلى حد مزرى ويرقص بجانبها سعيداً بكشف عوراتها أو تكاد على الجمهور فى كل ليلة وللسنة الثالثة على التوالى .. ويتصور سمير غانم أو غيره من الشطار فى مجال الدعاية لجذب الجماهير سواء ممن يحضرون إلى العاصمة القاهرة للسياحة العربية أو طلاب متعة العين والحواس وهو مالا يمكن الاستمرار فيه مطلقا فى ظل مناداة كل شعوب الدنيا بالعودة إلى الأصالة والاخلاق الحميدة ..

وأقول لأصحاب هذه الفرق المسرحية التجارية أو الحكومية أنه يا أبناء المهنة لا تنسوا أنه ظل المسرح يسود المتجه العام لأدبنا المعاصر منذ منتصف القرن . وأنه أخذ المكانة التى كانت تشغلها القصة القصيرة إبان الخمسينيات وما قبلها .. ولهذا كان المسرح هو الواجه الثقافية المزدهرة التى واكبت ثورة يوليو ١٩٥٢ فى مصر .. وأتيحت فى ظل أحداثها وتطوراتها حتى بلغ أولى مراحل نضجه على أيدى كل من فرسان التغيير الثورى المسرحى .. توفيق الحكيم ، نعمان عاشور ، محمود دياب ، رشاد رشدى ، عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور .. فإذا بالمسرح يصبح بأعمال تلك الكوكبة من أبرز المؤسسات الثقافية التى تحمل رسالة الاشعاع الفكرى والفنى من أجل ذلك تكالبت عليه كل القوى المناهضة لكل ثقافة حية لها مقوماتها الاجتماعية والإنسانية وراحت تنظر فى رافده الرئيسى لنخرج به إلى مآرب الهروب والعبث والتسلية .. وهاهى قد وصلت به فى أوائل التسعينيات إلى مرحلة التأفيق ، فبئس المصير .. فهل ما يغمر الساحة المسرحية الآن من آفانين الاسفاف والتأفيق والشتائم لكى تأخذ بعض المسرحيات مثل مسرحية (حلأ حووش) سمة المسرح النقدى أو ملمح المسرح السياسى .. هو خطأ فاحش يرتكب فى حق كل الشرفاء وكل أصحاب الضمائر والخائفين على مصائر أجيالنا الطالعة وسط هذا الزخم من السخافات فهل لهؤلاء عودة ليكونوا مسرحيين جادين ملتزمين بأصول المسرح الفنية ورسالته الفكرية والثقافية وأهدافه الانسانية والحضارية .. ذلك لأن المسرح مهد الفنون جميعها تنهض بنهضته وتضيع أجيالنا إذا ضاعت من المسرحيين تلك الرؤى الشريفة التى كانت تسود ..

أنا مسرحى
إذن فأنا تجريبى ؟!

أنا أفكر فإذن أنا موجود - وما يترتب على وجودى هو وجود كل الأشياء - فى ضوء هذه المعانى - تصبح الحياة مجرد تراكما للتفاصيل المرهقة - لكن بالمسرح تتكون فسيفساء نابضة بالحياة ومغوبه بها فى آن واحد .

ولا شك أن فى التجريب تطلع دائم إلى التطوير المتصل ، لأن الأمم من خلال تجارب شعوبها تعيد النظر .. سواء فى النظريات ، أو التنظريات المعمول بها ، فإذا ما وجدنا أنفسنا من خلال ما نجرب فيه نزداد تأكيد وإصرار على تدعيم الخطوط - الكلاسيكية - إذ هى المعتمدة لدى الأجيال السابقة ، وأن يطابق المسرحى المتطور مقولة - أنا مسرحى إذن أنا تجريبى . فهل نعيد الصدى ، أو رجع الصدى ، ننشره بين جنبات الدنيا لكى يتردد فوق خشبات المسرح عربياً وعالمياً .. وذلك من خلال مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، الذى يقام فى العشر الأوائل من شهر سبتمبر من كل عام ، وفى دورة انعقاده السادسة لنا وقفة للتأمل ..

بداية . نحن على يقين من أن الدراما الحديثة تختلف عن الدراما فى جميع عصورها السابقة فى أنها لم تعد تهتم بالإرادة الواعية ، أو تأخذها فى الاعتبار بقدر يشكل قيمة فعالة ومؤثرة وهذا يعنى أن الشخصية المسرحية لا يجب أن ترسم فى الدراما الحديثة ، أو الدراما التجريبية لها هدف محدد تسعى إليه ، بل شخصية تسيرها عواطفها على غير هدى ، وتؤثر فيها مؤثرات باطنية ونفسية لا تعيها الشخصية .

والتجريب لا يعنى أن يشتط بنا الخيال وأن ينساق الفنان التجريبى وراء التداعيات المفككة ، والغريبة ، على حساب الأهداف الخاصة ، والتى يمكن تحديدها من خلال تفكير المبدع ، بما فى ذلك التداعيات ، وكل الخيالات ، التى قد تصل فى بعض العروض إلى مجرد تهويمات يملأ بها الفراغ المسرحى .

وإذن . فإن الإبداع الفنى إنما يقوم فى أساسه على ملكة التنظيم ، التى يملكها الفنان ، ويقوم من خلالها بعمليات تنظيم لعالمه الخارجى والداخلى على حد سواء ، إذ أن التناقضات تعمل على اختلال القدرات إذا كان التفكير من أجل إخضاع الرؤى تفكير لا يهدف إلا للإمتاع البصرى .

وعلى ذلك يمكن أن نقول : بأن هناك علامات استفهام كبيرة حول بعض العروض والمشاركة فى المهرجانات المسرحية هذا العام ، وبعض هذه العروض قد صدمت المتفرج ، وبعضها قد اكتشف المتفرج المستنير فيه صيغ ورموز جديدة ، فى إبداع جديد اعتمد على الموسيقى الحية ، والمضفرة بالتمثيل الصامت مثل العرض المجرى (صور منسية) والذى فاز بجائزة الإخراج والتمثيل من النقاد والغريب فى دورة المهرجان القاهرى التجريبى السادس

على سبيل المثال أن هذا العرض عرض حركى تعبيرى صامت لكن الذى يحسب للمخرجة المجرية مارى بالاس أنها استطاعت أن تستخرج من خلال البساطة المتناهية فى الديكور ، الذى لم يكن سوى خلفية سوداء ، وباب أسود يفتح ويغلق بشكل غير مرئى ، ومن خلال شاب وفتاة ، وسيدة ، وطفلة صغيرة وعازف بيانو هو وعزفه الرائع كان بديلا عن الحوار ، وربما هناك عرضا آخر يماثل هذا العرض فى زاوية الاعتماد على الموسيقا الحية ، دون الاعتماد على الحوار ، وهو العرض المصرى (كونشرتو) للمخرج انتصار عبد الفتاح ، إلا أن العرض المصرى لم يفز إلا بتقدير لجنة تحكيم النقاد واشادتها بالتعبير الجيد ، والصامت لممثل المسرح القومى الدكتور حسن عبد الحميد ، ولكن يظل عرض (صور منسية) يشكل علامات استفهام ، وبالرغم من أن العروض الجيدة كانت تشكل علامة بارزة فى هذه الدورة ، إلا أن معظمها كان غريباً عن (التجريب) المسرحى ، فى معظم هذه العروض قد اعتمد على (التعبير الحركى) أو البالية بشكل عام مثل العرض الروسى (اللون الحزين) الذى كان صدمة للمشاهد المصرى . إذ اعتمد على التعبير الحركى والموسيقى الصاخبة . بالرغم من جماليات الأزياء والإضاءة إلا أن العرض ما كان يجب أن يشارك به أصحابه أصلا فى مهرجان - المسرح التجريبى - وهناك عرض الأرجنتين (أحباب) والذى يتكون من عدة لوحات صيغت من خلال رؤية جماعية ولفرقة مسرحية همها الأول هى أن تمسرح تاريخ بلادها ، وقد تولى الإخراج : هوجو ماريو اريستيمونيو عن قصة شعبية للكاتب الكولومبى : ماركو توليو وقد اعتمد العرض على خلق بناء درامى قام فى أساسه على التقنيات المسرحية ، وهناك من العروض الجيدة البناء والتكوين الحركى والتعامل مع الحرفية

المسرحية بفهم وبوعى شديدين مثل عرض اليابان : معمار الليل - والعرض الإيطالى : صانعوا سلام بلا حدود ، وميديا ميديا لبنان والآلية لسوريا ، وهناك عرض أمام الباب ، الذى قدمته لبنان . كان عرضا فيه من الالحاد ماجعل الجمهور يشهق فزعاً مستغفرا ربه لأن فريق التمثيل على خشبة المسرح قتلوا شخصية أطلقوا عليها اسم الجلالة - الله - وهو ما لا يغتفر للدولة التى أنتجت هذا العرض .

ولدينا بعض العروض العربية مثل : هاملت يصلب من جديد لفرقة المختبر العربى بالإردن والذى ماكان على فريق التمثيل أن يأتى به مشاركا فى المهرجان لأن العرض لا يرقى إلى عروض مدرسة ابتدائية .

والغريب أن معظم الفرق المشاركة فى المهرجان قد غاب عنها التعريف الوافى لمفهوم التجريب ، ذلك لأن ما يخص معايير اختيار العروض للدول قد أعلن منذ قيامه بأنه يؤمن بأن معيار التجريب يرتبط أساسا بأرض الواقع المسرحى الذى تخرج منها ..

ومع تعاملنا ، ومنذ تسع سنوات وهى عمر إقامة المهرجان ، ندرك حقيقة التعامل مع نظريات أرست دعائم - التجريب - حتى وإن كانت بداية التجريب فى العالم قد سارت على منوال واحد منذ أن تأسست فى فرنسا فى نظريات القرن التاسع عشر على يد (اندريه انطوان) فى نحو عام ١٨٨٧ م ، وهو تقريباً نفس التاريخ الذى دخل فيه مسرح - الشوام - إلى مصر ، وفى هذا الوقت كان قد تأسس أول مسرح تجريبى فى الغرب ، وتزامن مع إرساء دعائم أول مسرح تقليدى فى الشرق ، وكان المسرح سواء فى الشرق أو فى الغرب يملكه الأشخاص ، وليس للدولة أى سلطة عليه ،

وهكذا كانت بدايته لدينا ، ففى الوقت الذى كان لدينا مسرحا شعبيا يشاهده أفراد الشعب ، لا كمسمى - مسرح - وإنما كانت له - قاعدة الفرجة - وهى المشاهدة والمشاركة الحميمة سواء فى عروضه خيال الظل ، أو التحبيظ ، أو السماجة وهو الوقت نفسه الذى كان قد تحقق فيه لرائد التجريب - عللمبا - ما اراده أندريه أنطوان ، حيث تكونت (جماعة المسرح التجريبى الحر) متأثرة فى هذا التكوين بفلسفة النزعة الطبيعية التى دعا إليها (إميل زولا) ثم انتشرت من بعد ذلك التكوينات المسرحية بفرق من جموع شبابية مؤمنة بأنها ثائرة على النمطية والكلاسيكية .

وإلى خارج فرنسا امتدت فكرة أن يثور الشباب المسرحى على الجيل المسرحى الكلاسيكى ، فتكون فى حوالى عام ١٨٩٠ مسرح (الفيوكلومية) ومسرح (الأوفر) على يد (لوجينى) والمسرح الفنى علي يد الشاعر (بول فورت) وفى نحو عام ١٨٩٠ ظهر الفرسان الأربعة للتجريب المسرحى : لويس جوفية ، وجاستون باتى ، وجورج بيوتف ، وهؤلاء كان لهم دوراً كبيراً ومؤثراً فى اتجاه المسرح الطليعى بفرنسا ، وهكذا ظلت فكرة التجريب عندهم لا تخرج عن أسلوب المعالجة المسرحية من خلال تقديم بعض الجوانب الشخصية وقضاياها المطروحة ، سواء من خلال الشكل ، أو الطرح المباشر ، أو من خلف قناع .

ولم يكن هذا التوجه بالتجريب عندهم سببا يجعل الكاتب ينصرف عن الشكل التقليدى للمسرح مثلما حدث فى الكثير من العروض التى شاركت فى مهرجاننا التجريبى الدولى وهو مهرجان نعتز به ويؤازر خطاه كافة عموم المنصفين لحركة التجديد عربيا والميل إليها بكل الأشكال والأدوات الفنية

التـــى رافقـت الـدعـوة إلـى المسـرح السـياسـى منذ (ايرفين بسكاتور) و(برتـولد برشت) و(جيمس بولدوين) و(هانيا) و(كيبارد) و (بيتر فـايس) وكلهـا تتـمـثل فى تحطيم الإيهـام المسـرحى والتـوجه إلى مـشاعـر المتفرجين عن طريق إثارة عقولهم واستخدام الصدمة المسرحية .

وبالرغم من كل النزاعات والابتداعات ، سيظل الكاتب المسرحى يعانى دائما من حيرة الاختـيـار لموضوعـه ، الذى سيقدم على كتـابتـه ، ذلك لأن الكاتب المسرحى سيظل يسعى إلى الخلاص ، سيظل يفرغ شحنات الظواهر أو الجوانب المستفزة وسيظل يحارب بما يكتبه استاتيكية الوضع المحيط به سياسيا واقتصادياً واجتماعياً ونفسياً وبما أن المسرح مثلما كان دائما هو أقـرب الأشكال الفنيـة إلى ذهن الإنسـان ومـشاعـره على منضـدة البـحث ، يحاول الكل من خلاله أن يفكر ويفهم ، يكره ، ويحب .. يحاول أن يصدر أحكامه على الحياة فى لحظة يشعـر فيـهـا بالصدق ، وإذن ما هو المذهب الجديد الذى يذهب ، أو يدعو إليه مهرجاننا المسرحى التجريبى .. ما هو سند الجرأة ، وما هى الإطلالة على التجريب ؟ ، أو فلنقل فى المشاركة فى تلك المغامرة .

ولا يمكن بعد تسع سنوات من إقـامـة هذا المهـرجـان الذى أتاح الفـرص الرائعة لكى يرى الشعب العربى تجارب الشعوب الأوروبية ، أقول لايمكن أن يدعى أحد أنه يملك تعريفا وافـيـا .. فـفى ظل البـيت الفنى للمسـرح ، والذى كان منوطا به تجسيد الوجه الثقافى المبدع للمؤسسة المسرحية المصرية ، والتى كان عليها أن تنهض برسالتها الإنسانية ، وأن تكون هذه الرسالة عميقة الأثر تدعوه بشكل متجدد إلى حركة تنوير مصرى معاصر ، يتابع الحركات التنويرية فى أعظم الدول المنتجة للفن المسرحى الجيد .

وهناك إجماع لدى المعنيين بأمر المسرح على أنهم حينما يفكرون فيما يعنيه المسرح بالنسبة لهم وللمهتمين المتابعين للمهرجانات المسرحية الدولية - قرطاج ، دمشق الدولى ، جرش ، ثم هذا الوليد - القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، ذلك الذى يبهرنا ويبهر كافة المشاركين فيه ، أنهم يحملون من مهرجاننا ذكريات حلوة ، تتناول أمور قد تكون للبعض صحيحة ، وأن الانسجام مع الوقت الذى قضوه فى مشاهدة عروض بعضهم البعض ، والتى تمثل فى مجملها خمسة وأربعين عرضا مسرحياً ، ونحن بعد أن عشنا فى لهاث مع اللاهثين وراء مشاهدة وملاحقة والحرص على حضور العروض المتميزة ، لا ننكر أننا حصلنا على بعض المتع الفنية ، التى كانت متوفره فى القليل من العروض الجيدة ، وإن كانت أحكام لجنة التحكيم الدولية مجحفة فى حق بعض العروض المصرية ، فعرض كونشرتو عرض جيد ، حتى وإن كان غربى الإطار وكأنه لمستشرق يطل على الثقافة المصرية إطلالة المشارك المثقف إلا أنه ظلم ... وإذا كنا سنتكلم عن مقاييس ، أو عن طبيعة الدراما ، والتى هى مستمدة من الطبيعة والوعى والفن .. فإننا نؤكد بأن هناك ثلاث مقولات تقابل أطراف الثلاثية الفلسفية الشهيرة : المادة - الفكرة - الفعل .

(. . وتطرح العلاقة المعقدة بينها من القضايا الصعبة ما يعد مجالا لعلوم كثيرة متجاذبة الاختصاص)[١] .

ومع إيماننا بظهور فنون وعلوم جديدة سادت العمل المسرحى مثل تطور

---

(١)راجع كتاب سلسلة عالم المعرفة - الوعى والفن - للكاتب جورجينى جاتشف - الكويت العدد ١٤٦ .

النظريات فى الإخـراج ، ومـثل عـام - الدرامـا تورج - وقـد نكون فى المستـقبل لانملك إلا أن نسلم بتلك الروافـد المستـحدثة ، وأن يطور كل منا عـمله . فـإن ذلك يقـينا لن يحدث إلا بالعـمل الدائب والدائم طوال العـام ، ومن أجل الرؤية الأكمل ، ولكى يحتفظ المتفرج والمجرب معا بجوهر العملية المسرحيـة بأفضل ما فى المسرح كنوع فنى علينا أن نطرح عدة تساؤلات قد نضعها رهن الإجابة فى دورات المهرجان القادمة وهى :

- هل التجريب يعنى الثورة على القوالب الأرسطية .

- هل التجـربة أسلوب ، أم هو خيـال واع ومـوقف يحدد أسلوب عمل كامل .

- هل يمكن أن يكون التـجريب معـمـلا يتم فـيـه تحـقـيق الحداثـة فـيكون لدينا مسـرح حداثه مثل تجـارب تمت فى الشعر وفى الرواية وفى القصة .

ومع اعتـرافنا مع جميع التجريبيين بأن الطليعيين فى المسرح فى كل جنبات الدنيا يستخدمون أسلوب التجريب فهل تجاوز تجارب برتولد برشت ، وبيتز فايس ، وهل تجاوز المجربون محاولات المسرح العبثى أو اللامعقول ؟ والسؤال الذى يطرح نفسه :

كيف إذن يؤدى مسرحنا العربى دوره الهـام ، والمسرح المصرى بشكل خاص جدا . لا بسبب عدم حصول أى من تجاربه على مدى سنوات إقامة المهرجان الذى من صالحنا وصالح الحركة المسرحية على الصعيدين العربى والعـالمى أن يظل هو عرس الأعراس . فـهو المهرجان الوحيد فى العـالم الذى أنشئ من أجل أن يجرب المسرحيون ، ولأن التجارب المسرحيـة التى تأتى ، سـواء من خارج الوعى ، أو من خارج المحـاولات المسئولة الجادة . إلا أننا ندعـو من خلال مهرجاننا التجريبى إلى مزيد من التجـارب التى تدلف إلى

حضارة مسرحية ، بالغة التعقيد ، متعددة الجوانب علينا أن نبحث عن المادة المسرحية التى تناسبنا ، ولا نأخذ بما يبهرنا وبخاصة إذا كان شكل المسرح الأوروبى وافد علينا . فلا يجب أن نطوع تجاربنا للمضمون الذى يصل إلى المشاهدين غريباً عنهم . إنها دعوة لنا جميعاً أن نحيا حالة من التمسرح التجريبى . لا قبل المهرجان بأشهر . وإنما أتصور أن تكون هناك هيئة قومية مسئولة عن هذا المهرجان وفاعلياته وطوال العام تعمل ، ويكون عملها متصلا بأحدث ما عند المسرحيين من عطاء سواء فى البحوث المسرحية ، أو الدراسات ، أو التجارب المعملية ، ونود ألا ينقطع الحوار بيننا وبين أصحاب الرؤى المستقبلية فى المسرح .

وليس أجمل من اختيارنا لكلمة ألقاها حسنى مبارك رئيس الجمهورية فى أكتوبر ١٩٩٣ م حينما قال :

(.. إننى لا أحمل فقط برنامجا جديدا ، ولكنى أحمل عزما أكيدا على ضرورة إحداث تغيير شامل فى نظم الأداء المصرية لكى تكون أكثر استجابة لمطالب شعبنا ، الذى مازال يشكو من بطء القرار ، وتدنى بعض الخدمات وغياب الحساب ، فضلا عن ضعف التنسيق والتكامل بين اطراف العمل المشترك ولن يتحقق التغيير بغير دماء جديدة أكثر حماسا لمطالب الاصلاح ، وأكثر إدراكا للدور المتزايد للعلم والمعرفة ...) .

وفى الختام

إن التجريب لا يجوز أن يحدد بزمن أو مكان أو مهرجان - التجريب انفراد برؤية للكون والمجتمع والانسان

المهرجانات المسرحية العربية

من يملك وحده أن يثير نوعا من الشجن الإنسانى قادر على تخطى حواجز الثقافات واختلاف الحضارات ولقد كانت هناك رغبة لدى الناس فى تحويل هذه المهرجانات إلى رسالة من المحبة والألفة والإحساس بالوحدة - نعم الوحدة بين الشعوب من خلال التواصل المستمر فى المهرجانات المسرحية ؟ لكن سقطت فكرة الوحدة وسقط معنى المعنى المفروض ؟؟

هل من الممكن أن تقوم حركة مسرحية منفصلة عن الحركة الثقافية ككل ؟ وهل اكتملت عناصر الحركة الثقافية ولم يعد ينقصها سوى المسرح . الأمر الذى جعلنا كلنا كعرب نبحث فى أزمته ولا يكون بحثا بمعزل عن فروع الثقافة الأخرى .

وإذن .. ما هى ملامح حياتنا الثقافية بما تحوطه من تيارات فكرية وسياسية سائدة ، والتى يمكن أن تولد مسرحاً يؤثر فيها ويتأثر بها .. ؟

وهل الثقافة العربية السائدة بالفعل ، باعتبارها طريقة المجتمع فى الحياة لها ملامح النسيج الواحد بحيث يمكن القول أنها تمثل أو تعتبر ثقافة الأغلبية ، وهل من الممكن أن ينتج هذ المناخ حركة مسرحية نشطة من خلال اشتراك الدول العربية فى المهرجانات المسرحية العربية فى الدول الشقيقة -

كظاهرة ثقافية - أم أن اشتراك الدول فى تلك المهرجانات السنوية يعتبره البعض نوعاً جديداً من السياحة الثقافية !؟

وإن كنا نأمل من خلال إقامة تلك المهرجانات حقيقة أن تكون مناخا ثقافيا يحدث تغيرا جذريا فى الشخصية العربية وفى العقل وفى الفكر العربى ، لكى تصبح عروضنا المسرحية التماعة عربية بعيدة عن تأثيرات مناخ الغرب على رؤوسنا . فلا نأخذ رذاذا من الغرب ، ثم رذاذا من الشرق لتصنع رؤية متأرجحة بين إطار مستغرب ، بل وغريب عنا . لا بالحداثة ولكن بعدم انطواء لوائنا الفكرى تحت الأجنحة التى تفرش ظلالها على أرض أفكارنا ..

وإذن ، فنحن كعرب مطالبون بأن تكون عروضنا المسرحية عربية القلب والعقل ، عربية الإطار والعمق ، لكى تصبح وعن جدارة عروض متميزة ، تكون بمنأى عن رذاذات الغرب ولا تخضع لإمكانية التضفير كى لا تصبح - فرانكوا أراب - فلا تترك الأكثر إلا على الأخلاق التى تصمنا أمام الأجيال !؟ إذ تتهمنا الأنباء بالتردى .. ولعل مهمة الأدب فى عمومه فى حالة أن يتحول إلى فن مسرحى فإنما يكون من أهم مهامه هو تجويد الأشياء ، ثم الارتقاء بها إلى الأحسن لكى لا تصبح الحياة فى أنظار المشاهدين صورة متكررة .

فالفن لا يظل فنا .. فهو ارتقاء بالأدب إذ يصل للمشاهد محفوف بحدود الجمال . فيصل بالجمهور إلى حقيقة جمالية ، بشرط ألا يتحول - المسرح - وهو الجامع لكل الفنون إلى شئ قبيح يعرض أقبح ما فى الحياة وبالتالى أقبح ما فى إنسان تلك الحياة .!؟

ولكى نحافظ على أن الفن جميل فى عيون جمهورنا . فعلينا أن نحقق وجهى المتعة والمعرفة فى آن واحد . وبشكل يقرب الترفيه بالتثقيف من خلال سهولة فى الطرح .. لكن الذى شاهدناه من خلال عروض كل المهرجانات المسرحية هو تغريب وغرابة وغربة « استغراب واستفهام فما من نص إلا وحاول المخرج أن يطمس الكلمة وأن يجعل التقنية هى الطاغية وكأن الكلمة هنا تأتى بعد التقنية . وليس العكس . !؟ »

فهل نؤيد المسرح المعرفى أم نرحب بالمسرح التقنى . أم نطالب بأن يكون لنا نحن العرب مسرحا له القدرة على اكتساب الواقع المعاش والمعاصر والذى له صفة التوازن والتواصل وأن نعى درس بأن المسرح العظيم لابد أن يعتمد على الترفيه . وعلى المعرفة معا . إذ هما جناحان يحملان الإنسان العربى الممتلئ بروح الجمال ، الذى تميز الفن المسرحى العربى بالارتباط الأسرى فنانين ومشاهدين ..

ولأن رسالة الفن المسرحى لا تخرج عن المفهوم فى أى دولة وهى رسالة أى دولة متحضرة . فقد كان للدول دائما دور بالغ الأهمية فى تدعيم رسالة المسرح ، وبخاصة فى فترات الازدهار الحضارى ، إذ كان المسرح فى البداية جزء من أعياد الشعوب القومية . يحمل متعة العيد . وفى نفس الوقت يرتبط ارتباطا وثيقا بالعقيدة الجماعية ولأنه من الطبيعى أن يحظى المسرح باهتمام الدول . فإن هذا الاهتمام العربى ، المتمثل فى إقامة المهرجانات المسرحية العربية مثل مهرجان - قرطاج - دمشق الدولى - جرش - بغداد أخيرا مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .. ولعل المسرحيون العرب قد اعتقدوا بأن اشتراك ؛ بعض الدول الأوروبية فى المهرجانات المسرحية العربية الدولية هو بمثابة النافذة التى يطل كل منا على الآخر من خلال

المشاركات المسرحية . فاشتراك المسرح الأمريكى للهواة والأنجليزى - للمختبرات المسرحية والتجارب الشبابية - والفرق المسرحية المتأثرة بالفكر الصهيونى المتغلغل فى صلب الفرق الشبابية الأمريكية التى تعد للمشاركة فى مهرجاناتنا المسرحية العربية تحت أى مسمى وبأية صورة . ولعلها لا تفعل ذلك من فراغ . بل لأن من وراء هذا الاشتراك فاعلية سياسية بالنسبة لتلك الفرق ونحن كعرب عن هذه الزاوية لسنا مدركين لما وراء هذا الاصرار وهذا الاشتراك من حقائق .

ونحن بالقلب المفتوح نناقش قضايا قوامها التعتيم وشجب الحكومات واظهار السلبيات ودائما تظهر الشعوب فى أعمالنا المسرحية العربية مغلوبة على أمرها لا تملك إلا البكاء وأما البطل السلطوى فهو القاهر حتى لرغبات تلك الشعوب .

ولنقترب من بعض عروض أشقائنا العرب ، الكويت الذى قدم مسرح الكويت مسرحية (الشفاف) والتى لا تعدو أن تكون نكته لا يضحك لها إلا أصغر طفل يتلمس طريقه نحو المعرفة فهى تقول أو تنادى بأن هناك أمل فى أن تلد الامهات أطفالا (فى شفافية البللور حتى ترى كل دواخلهم) ولاشئ غير هذا . كل ما يدور حول هذه الفكرة هو الصراخ والعويل والحواشى والتزايرات والمزايدات حول المعنى الساذج !؟

وأما فرقة العراق التى قدمت مسرحية (لو) والمأخوذة عن قصة قصيرة لانطوان تشيكوف (لمن أشكو أحزانى) أو المعروفة باسم الرجل والحصان . فقد جعل من تلك القصة القصيرة فرجة شعبية مليئة بالسواد . مليئة بالاسقاط السياسى على كل الأنظمة العربية من خلال فرقة قومية عراقية قوامها خمسة وأربعين مؤديا معظمهم من خريجى المعاهد والكليات الفنية .

لكن الإطار الذى استخدمه المخرج ، صاحب الرؤية الفنية إعدادا واخراجاً وغناءً هو الفنان (عزيز خيون) والذى لجأ إلى المدرسة الملحمية والتى شغلت ذهنه إلى الحد الذى جعله ينقل حتى طرق الغناء الملحمى ، الذى كان قد حققه من قبل رائد التجريب فى الإخراج المسرحى بالعراق الشقيق المخرج إبراهيم جلال والذى حضر إلى القاهرة فى عام ١٩٨٠ لكى يقدم رائعة برتولد برشت (القاعدة والاستثناء) والتى قدمتها تمثيلاً الفرقة القومية العراقية تحت اسم (البيك والسائق) وكان إبراهيم جلال أول من فتح باب التجربة فى العراق الشقيق على مصراعيه .. وجاء التلميذ (عزيز خيون) لكى يحاكى أستاذه . ولم تخرج تجربته الإخراجية فى العرض الذى قدم فى وكالة الغورى عن نقل حرفى لمسرح ارفين بسكاتور متضافرا مع أحد ملامح مسرح البرلينا انسامبل . مسرح يعتمد على تحريك المجاميع والممثلين حركة واسعة قد تشمل المسرح كله صالة وأعلى تياترو وكواليس وشرفات . ويعتمد كذلك على إظهار العضلات الاخراجية لتحقيق المسرح الشامل . فتارة يجنح إلى تجسيد المسرح الإيمائى (الحركى) وتارة أخرى يلجأ إلى تجسيد الرقص الشعبى ، ثم الغناء . فيأتى العمل عملا تقنيا فى المقام الأول وقد يتجاوز الشكل فى حد ذاته حدود المضمون ، بل إن الشكل فى معظم حالات الإخراج الطاغى . يطمس الكلمة ويأتى ضد المعنى الذى يقصده المؤلف . وعزيز خيون ليس وحده المتفرد فى تلعيب عضلاته الإخراجية بل هناك العشرات من مخرجى مسرحيات المهرجانات يتبارى كل منهم فى تأصيل شكل غربى وترجمته بالغناء والرقص والزى واللهجة لكى يكون عملا عربيا فلكلوريا فى مضمونه غربيا فى إطاره وهذا ما نود أن نشير إلى خطورته على الإبداع الأدبى المسرحى الذى يلوى ذراع الكلمة فيه دون ذنب أو جريرة اقترفتها الكلمة تأصلا ومناخاً .

وفى هذا المضمار لدينا العرض اللبنانى (الشهيد ابن البلد) والذى حاول المخرج من خلاله أن يحقق شكل المسرح الفقير فى امكانياته من حيث الشكل والديكور أو الأزياء أو المستلزمات المسرحية فعن طريق الموتيفات المبسطة اكتفى بها كمعطى تشكيلى لكى يقدم مدلولا سياسيا هاما هو أننا كلنا كعرب قد جبسنا القضية الفلسطينية وكل قضية تهم شعب فلسطين أو شعب لبنان بأننا اكتفينا بالشجب والمؤازرة الكلامية دون الفعل !؟ والشهيد ابن البلد كوميديا سوداء تذكرنا بذات طريقة العطاء والتناول الذى قام به من قبل عشرين عاما الكاتب المصرى يوسف إدريس حين قدم للمسرح القومى مسرحية الفرافير التى أحدثت دويا هائلا فى الوسط المسرحى وهى مسرحية كانت تدعو إلى الوعى وطرق اكتماله وبرغم براعة الإخراج الذى تناول به كرم مطاوع هذه المسرحية إلا أن الاحتفاظ بالكلمة ومدلولها قد أكد فى هذا الزمن الماضى بأن اكتمال الوعى الثقافى والاجتماعى والسياسى لا يمكن أن يكون أملا فى فرد واحد أو جماعة واحدة لأن كل منهم يعمل بطرق مختلفة فى كل المستويات ، ومن ثم فإذا افتقدت الوحدة العضوية .. بات نسيجها مهلهلا ..

لهذه الاسباب مجتمعة أو متفردة من حيث دلالة التناول وطغيان شكل الإخراج على المعنى الأدبى والفلسفة إلى الحد الذى يمكن أن يسود فيه مسرح التعبير الجسدى - الإيمائى - أو المسرح الأسود . وكلها أمور ضارة بالدراما . ولا أقول الثقافة . وحتى لا نساعد على ضياع المنهج .. وحتى لا نساهم بعدم توافر العقلية الخلاقة المبدعة فى مجال الدراما بشكل عام وشامل ، وحتى لا نفتقد إلى أسس التربية الصحية وتضيع الثقافة - وحتى لا تتدخل الحكومات بشكل مباشر لكى تجعل من المسرح مظهراً من مظاهر

الحضارات المهرجانية ، أو كنوع من الترف الفكرى يمتع العين ويعطل العقل فلا يجعله قادراً على أن يقوم بدوره الحقيقى كوسيلة للتعبير ، مع النظر إليه نظرة الخوف والحذر . وأن تساعد الإشكاليات المظهرية والسياحية المسرحية فى غياب الكاتب المتمرد الثورى وكذلك غياب أو نسف الثقافة المسرحية والفلسفية والأخلاقية والسياسية التى يمكن أن تتبناها عقول المبدعين .. وإذن . وجب على الأشقاء العرب أن يكون مسرحهم هو مسرح الكلمة قبل الشكل . وألا يطغى الإخراج على المدلول الدرامى ، حتى لا تصبح حياتنا الثقافية والفنية حياة ممزقة لا تخضع لتقاليد مشتركة أو مفاهيم موحدة .

فلا يكفى أن نجسد فكر من هنا وشكل من هناك ونعتقد بأننا نسعى للوصول إلى العالمية .. بل إن فرسان المهرجانات المسرحية العربية يغوصون فى بحر الانطباعية . تلك التى تنقل لنا ثقافة الغرب كما هى مجرد مترجمات ليس إلا دون أن يلعب العقل المبتكر الخلاق والمبدع دوره فى وصل الحاضر .. والمنقول بالتراث فيكون مسرحنا مسرحاً مترديا ً ، متدنيا . مسرح بلا هوية .. وهذا ما نحذر منه !؟

مفهوم التجريب
فى إطار الارتجال عربياً وعالمياً

كلنا يعرف ويعترف بأن الثقافة الإنسانية ذات موارد متعددة بين شرقية وغربية ، وما أشبهها بنهر جار تصب فيه فروع مختلفة ، وهو فى مجراه يغذى آفاقاً جديدة ويبعث طاقات شابة ، وتحرص الحضارات المختلفة على تعرف أمجاد الماضى والأخذ عنها ، بصرف النظر عن أصولها ومصادرها ، وقديماً قالوا : (العلم لا وطن له) ونحن نقول من خلال مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بأن الفن أيضا لا وطن له .

ولذلك فإن لكل دورة من دورات المهرجان ، أو هذا الملتقى العربى تتجدد فى كل عام تحت شعار جديد أو معنى جديد ، أو مسمى يعتنقه كل المشاركين فى المهرجان ، بل ويسعون إلى تحقيقه ، وبما أننا جميعاً نعرف أن طرح فكرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى آتى من إيمان وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى بأن التعبير الإبداعى بكل أشكاله يجد حيوية مدهشة لحظة العبور من مجتمع إلى آخر ، وتلك حقيقة نعرفها و ندركها ،

ولكنها كانت غائبة عن ساحة فن المسرح الذى تعتبر مصر ذات تاريخ وتجربة رائدة فيه .

وحينما انبثق بالفعل مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، ومنذ دورته الأولى وهو دائم العطاء ، فلقد أتاح الفرصة لتبادل الخبرات وانتقال التجارب المسرحية سواء على المستوى التنظيرى ، أو المستوى التطبيقى .

ويقول الوزير الفنان فاروق حسنى عن هذا المهرجان وعن دورته الأولى بأنه أيقن أنه لابد وأن يستكمل المهرجان مقوماته ، ويتجاوز عقباته ، ليصبح نظاما متماسكا ، وقوة دفع فنية دائمة التأثير فى إطلاق وتفجير طاقات التجديد والتجريب للفن المسرحي المصرى ، وفى تصور وزير الثقافة الفنان ، أن ذلك يمكن أن يتحقق عن طريق عنصرين هما :

أولا : أن يكون للمهرجان نشاط دائم طوال العام فى تخصصه ، سواء بإصدار المطبوعات ، والنشرات والكتب والمحاضرات واللقاءات ، وأن يصبح مهرجان العروض فى شهر سبتمبر من كل عام تتويجا لنشاطه السنوى .

ثانياً : أن يكون للمهرجان هيكله من الطاقات البشرية والمادية ، حتى يصبح بنية ثقافية فنيه تمارس نشاطها الدائم بلا عقبات ، وتقيم الجسور مع كافة الهيئات المناظرة والمهرجانات الدولية .

وفى دورة المهرجان لعام ميلاده السادس سوف تكون تحت مسمى (الارتجال) وهو فى رأيى كسر للسياج الذى تسيجنا به ممتدا لسنوات طوال ، وإذن .. فلهذا المهرجان ضرورة فنيه وإبداعية . فهو فك للحصار الغشيم الذى كان يجعل مسرحنا يدور فى فلك النمطية ليس فى مصر وحدها ، وإنما على امتداد الوطن العربى كله .

وهكذا ، وقبل أن تبدأ الدورة السادسة لهذا المهرجان ، أو لهذا الوليد الذى شب عن الطوق ، وأصبح له مكانته وسط المهرجانات المسرحية العربية والدولية .

وكلنا فى شوق لما سوف تأتى به القرائح المسرحية . عربيا وعالميا . ولسوف لا نفاجئ إن رأينا فى تلك التجارب التى سوف تفد إلينا مشاركة فى مهرجاننا الدولى تجارب مسرحية وضعت وفق خطوط أولية لم يسبقها رسم مسبق ، ارتجال بمعنى محاكاة ذلك النمط الموروث من التاريخ ، أى قبل أن يبلور الممثلون الهزليون الايطاليون فى عصر النهضة اللعبة المقنعة ، وهى التى لم تكن بالنسبة إليهم خطوط أولية ، فاتجهوا إلى المسرح المرتجل ، والمقصود بالارتجال هنا هو ذلك المسرح الذى يعرض ويفسر ويعتنق كل تلك الأيدولوجيات العفوية ، التى قد تبعد عن حدود التأليف ، أو الابتكار للفرد الواحد ، وإنما من خلال فكرة تطرح على مجموعة عمل ، أيا ما كان عددها ، ومن ثم يدلى كل فرد من مجموعة العمل الذى ستقدمه تلك الجماعة ، أو غيرها بدلوه ، بحيث يقدم العمل المسرحى من خلال نقطة انطلاق مسبقة تكتمل بالعفوية المطلقة .

وبالرغم من التوجس الذى قد يشعر به أهل الحرفة من أن تضل بعض تلك التجارب طريقها ، أو تنحرف عن مسارها ، إلا أن الشعار لاينبغى من قبل المشاركين أن يكون مصيدة لهم . !؟

فالمتصور علميا أن جماعة التجسيد لتلك التجارب ستكون رؤاهم دائرة فى فلك محدد ، وقد يرتكز على عدة محاور :

أولا : هروب الممثل من الكادر الصارم للنص المسرحى المكتوب مسبقاً.

ثانياً : رغبة الممثل فى التخلص من القواعد التكنيكية .

ثالثاً : محاولة الخروج بالتجارب المسرحية فى الدورة القادمة ٩٤/٩٥ إلى خارج الاشكال النمطية السائدة وإذن . فمهرجان هذا العام هو مهرجان الممثل وحده ، وأنه مباراة ، أو مسابقة فى التمثيل الفردى ، أو الجماعى ، وكذلك فى التأليف الفورى الذى يعتمد على الالهام الذاتى للممثل المسرحى المتمكن .

وقد تفد بعض التجارب بما يمكن أن نطلق عليه Creation collective أى تدريب الخلق الجماعى ، والتى تأخذ شكل الارتجال من منطلق وصول اللعبة المسرحية إلى حلول قضايا مجتمعية ، وهذا بالقطع يتطلب مقدرة عالية فى تدريب ملكات التخيل عند الذين سيقومون بهذه التجارب ، والتى سيفدون إلينا بها ولمصر تجارب عديدة فى هذا المجال . فلقد اعتمد الممثل الكوميدى على الكسار فى تجاربه الأولى[1] على هذا المنهج فى الارتجال .

وعلى الكسار باعتباره فنان شعبى بسيط ورائع فى الوقت نفسه . كان باستطاعته بمسرحياته (الارتجالية) وخاصة خلال تجاربه الأولى بدار التمثيل الزينبى : أن يمتلك قلوب ومشاعر مشاهديه من خلال بساطة ابن البلد ، وهو الذى برع فى أداء شخصية ابن البلد وشخصية (البربرى) البواب ، أو الطباخ ، أو الخادم وكذلك كان يقوم بأدوار الأمراء والعاشقين

---

١ - على الكسار (١٩٠٧ - ١٩٤٨) مؤسس فرقة (دار التمثيل الزينبى) فى حى السيدة زينب والذى كان الكسار من خلال ما يقدم من مسرحيات ارتجالية عفوية ينتقد كافة سلبيات المواطن المصرى. والحكومة المصرية آنذاك فى شكل كوميدى يعتمد على اشراك الجمهور فى الأحداث ويسمح بالتعليقات من جمهوره ، لكى تكون تلك التعليقات هى المادة التى يتكون منها العرض المسرحى وقتذاك

والأزواج المطحونين تعساء الحظ مع زوجاتهم المتسلطات ، واستطاع الكسار بتجاربه الارتجالية هذه أن يكسر وهم المسرح بتلقائياته ، التى جعلت كل هؤلاء البسطاء الذين شاهدوا مسرحه يعتنقون القيم والمثل العليا . ويحفظون الدروس المنتقاة من خلال مسرح هذا الفنان الشعبى الأصيل .

ثم لدينا تجارب فرقة (المسيرى) التلقائية الارتجالية العفوية ، وتجارب فرقة حمام العطار ، الذى كان يقيم مسرحه فى كل ساحة شعبية يحل بها مولد أحد أولياء الله الصالحين ، سواء فى العاصمة القاهرة ، أو فى عواصم المدن الأخرى ، وكذلك فى القرى والكفور وفى النجوع ، ذلك الفنان الذى كان يبكى ويضحك جمهوره دون الاعتماد على نص مكتوب .

لكننا نعود إلى على الكسار الذى كان ينتقد من خلال ما يقدم فى مسرحياته من سلبيات شعبه والقائمين على أمور هذا الشعب ، يكشف الكثير أيضاً من عيوب الحياة ، وأن يدعو إلى أن تكون الأحلام إلى مجتمع أفضل ، وبإرادة فولاذية ، وعند ولوجنا إلى أعمال هذا الفنان . فإننا نجده قد واجه ملحمه الحرب العالمية الأولى ، وهروب الناس إلى مكان ينسيهم همومهم . فلم يجدوا أصدق من عروض الكسار تعبر عن أمالهم والمفرجة عن كربهم .

وكانت فرقة (دار التمثيل الزينبى) يديرها كل من بطلها الأول على الكسار ، ثم شريكه الجشع مصطفى حسن تقدم الإضحاك والتسلية والأغانى فى بادئ الأمر ، ثم بعد أن انفصل الكسار عن شريكه وكون فرقة تحمل اسم (فرقة على الكسار) ليقدم عروضه على مسارح روض الفرج ، ثم يستقر فى نهاية المطاف فى عماد الدين لينافس بفرقته نجيب الريحانى

ورمسيس وفرقة فاطمة رشدى ، ويصمد أمام عتاة التمثيل وتنجح فرقته نجاحاً مذهلاً ، نجاحاً جعل كل من يوسف وهبى وفاطمة رشدى يغلقون مسارحهم ، نجاح جعل نجيب الريحانى يذهب لمشاهدة ما يقدمه الكسار ويعود قانعا بأن تقليد الكسار يذهب بكساد مسرحه ، وراح الريحانى يحاكى الكوميديات البسيطة والتلقائية ويتفوق على الكسار فى هذا المضمار .

وعلى الكسار جاء بتجاربه (الارتجالية) فى مناخ مصر الرائع .. والمنشطر فى ذات الوقت . فروعة المناخ كانت تكمن فى أن مصر كانت مليئة بالأندية والمنتديات الفكرية ، وكانت أيضا بمصر أحزاب سياسية نشطة كان بيت الأمة . والنادى السعدى ، والبيت الأخضر بمصر الفتاة ، وقاعة الأحرار الدستوريين ، وغير ذلك الكثير من الدور والأندية التى كانت تفيض بشكل دائم وحيوى بالنشاط السياسى المتنامى والمتعدد .. فى هذا الوقت اعتلى الكسار خشبة المسرح . واتجه أولياء أمور طلبة المدارس العليا فى مصر إلى ارتياد المنتديات وأماكن اللهو للترفيه ، وفى هذا الوقت كان يرتاد النوادى الثقافية والسياسية الطلبة فى المدارس العليا ، فى هذا الوقت كان منهم من يناصر حزبا معاديا للحزب الذى ينضوى تحت لوائه ولى الأمر . وكان الصراع بين الأجيال يأخذ شكلاً ديمقراطيا فى غاية الروعة ، وفى نفس الوقت فى غاية الحمق . إذ كان الطلبة الذين يناصرون الحزب المعادى لحزب الوفد الذى كان الدكتور طه حسين أحد أقطابه ، فكانوا يثورون ضد طه حسين ، ويسبونه ، بل وقد اعتدى البعض بضربه ، على زعم أن طه حسن يروج للكفر والالحاد والخروج عن الدين .. كان هذا كله فى عام ١٩٣٧ - ١٩٤٠ - إذ كانت مصر كما قلنا تعرف المسرح الارتجالى كما تعرف أدب طه حسين ، كما تعرف موقعها فى النضال فى غمار حرب عالمية ثانية .

وكانت الحياة الثقافية والفنية غنية وسخية وقتذاك ، وكانت تواكب الفورات الشعبية الباحثة عن التطور فكان المثقفون فى تلك الفترة يعيشون مع إبداعات توفيق الحكيم وطه حسين ، إذ الحركة الثقافية تعج بالأسماء اللامعة الكبرى مثل : هيكل ، العقاد ، المازنى ، إبراهيم الكاتب . وكانت على خشبات المسارح تمثل روائع وليم شكسبير ومسرحيات موليير التى صاغها زجلا عثمان جلال بك ، وكانت الحركة الفنية فى مجال الغناء فى أوج مجدها وروعتها ، ولم يمنع كل ذلك من إقبال الناس بشكل مذهل على مسرح على الكسار الارتجالى . وعلى ذلك ، فإن التوجه الذى دعا إليه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته السادسة إنما يهدف إلى أن العمل الفنى .. أى عمل فنى لا يوجد فى ذهن الكاتب أو الفنان بملامحه التى ينتهى إليها والتى يتميز بها بعد إخراجه إلى الواقع .

وبناء على كل ماسبق ، فإننا مازلنا نبحث عن معنى للتجريب . فمرة نعتبره مزاوجا بين جميع فنون العرض المسرحى ، ونعتبر أن التجريب هو الضفيرة التى تمثل تعاون كل المفردات ، النص ، التقنية ، التجسيد الإخراج .. ونعتبر أن كل تلك الروافد المسرحية إنما تمثل (صياغة علاقة قوية بين الفنون متجمعة) فالصوت والإضاءة والأداء بجانب ما سبق ذكره . هنا يمكن أن تندرج تحت كل تلك التوصيفات ، ما يطلق عليه (بالتجريبية) أو (التجريب) أو (التجريبى) ويمكن أن نرد الفضل إلى أهله ونشيد من جديد بما أرساه كل من (كانتور) و (جروتوفسكى) من قواعد لهذا المسرح وفى إطاره (التجريبى) والذى خرج عن المألوف والمعروف فى

المسرح التقليدى ، وأن فى توجه مهرجان هذا العام لعبرة فى أن مصر قد حاولت التجريب فى هذا المضمار الذى دعت إليه إدارة المهرجان جميع دول العالم أن تشارك مصر هذا العرس المسرحى الذى ينطلق من أرض الأصالة والشعبية والارتجالية والتلقائية .. إلى رحاب التقنية والتنظير وإضفاء الفلسفة التى وراء التجريب فى إطار هذا التوجه .

التجريب فى المسرح العربى والمصرى

فى إطار التجريب العالمى فى المسرح . نبذ المسرح الحى فكرة دور العرض المسرحى تماما كما نبذ فكرة الديكور المسرحى والملابس المسرحية والماكياج وابتدع عروضا لا تعتمد على النصوص المسرحية المكتوبة مطلقاً ، وإنما اعتمد فى تلك العروض المستحدثة على إثارة رؤى شعورية تتكون من جماع عوامل الحركة والسحر والطقوس البدائية لخلق الحالة المسرحية المراد وضع المتفرج فى إطارها .

ويتفرع من هذه التجربة ، تجربة أخرى هى « مسرح الواقعية » (Horpening) وهى تجربة قامت لكى ترى فى كل شئ مسرح ، حتى فى أحداث الحياة اليومية . فأحداث الحياة اليومية . هى ما يحدث أمامك وأنت تسير فى الشارع . إنها مادة مسرحية . بل المادة المسرحية فى شكلها الأمثل ، وإن كان ينقصها الشكل .. وما يحدث وأنت تمر فى الطريق العام . ليس مجرد كلام ، وإنما كلام وأصوات وحركات وإيقاعات ، ثم تشكيلات جمالية ، إنه شكل تجميعى لكل الفنون التى عرفها الإنسان فى لحظة زمنية ، ولإعطاء هذا التجميع شكلاً مسرحياً قامت تجربة مسرح (الواقعية) .

ولعل الفضل يرجع فى بقاء هذا النوع من المسرح إلى مؤلف موسيقى أولا . ورجل مسرح ثانياً ، يرى أن المسرح هو الشئ الذى يستولى على حاستى السمع والبصر ، وهاتان الحاستان هما اللتان يستخدمهما الإنسان فى حياته العامة ، أما الحواس الأخرى كالذوق واللمس والشم فهى حواس خاصة إلى حد ما ، ولا يستخدمها الإنسان إلا فى مواقف شخصية ، وهو يقول أيضاً : السبب فى أنى أريد أن أحدد المسرح بهذا التعريف المسرف فى البساطة هو أننى أريد أن أنظر إلى الحياة اليومية بوصفها نوع من المسرح .

فماذا بعد (برتولد بريشت) و(بيتر فايس) ومسرح العبث ، ومسرح اللامعقول ؟ كيف إذا يؤدى مسرحنا العربى والمصرى دوره الهام وسط حضارة بالغة التعقيد ، متعددة الجوانب ؟ هل بالعودة إلى الواقعية ، فى محاكمة جديدة (للإبسنية) وصولا إلى المجد القديم للمسرح بشكل عام ، وهل دور المسرح فى المجتمع المعاصر هو أن يعيد حساباته من جديد لكى يقف عند مرحلة (الطقس) أو (الحالة) المسرحية . وهل مسرحنا يسعى ، فى محاولة جادة لربط الجماهير بالمسرح مرة أخرى حين يعكس - اللاوعى الجماعى ؟

وهل العودة إلى مسرح الأسطورة ، وربط ذلك بحضارة القرن العشرين . أم أن تلك الرؤى العبثية ، التى أتى بها كتاب اللامعقول وصبوها فى شكلها الذى طرقه الانسان (الفارس) مبدع القرن العشرين ؟ أم أن المسرح عند هؤلاء وهؤلاء هو لعبة الكذب الجميل ، والمتقن ؟ أم هل مسرحنا العربى والمصرى هو (مقهى) نقتل فيه أوقات فراغنا .. وهل المسرح الجميل .. صار فى إطار التجريب إلى هذا الشكل والمستوى من المهانة ؟ .

المسرح .. هذا العالم الأثيرى الرائع فى جماله ، ذلك الذى قدم لنا الأدب فتأدبنا ، وقدم لنا (التقنية) ضمن مفرداته . جعلنا نستريح على مقاعدنا فى دور عرض مسرحى مكيف الهواء . ثم تلك الميكنة التى تم تشغيل (الستارة) و(التكنولوجيا) فى تشغيل الإضاءة ووسائل تجسيد وتجسيم الصوت والشرائح الفلمية وخيال الظل والفلاش وسحب الدخان وتطور مع كل تلك التقنيات المعطى التشكيلى فى العملية المسرحية .

ولعلى لا أتجاوز إن قلت إن المسرح عندى هو الحياة ، وأن الحياة ، هى المسرح ذلك لأن الفن المسرحى باعتباره أكثر الفنون احتياجا للدقة حيال الاقتراب من عالمه . فإذا كان الوافد إلى هذا العالم مبدعا . فعليه أن يكون مسلحا بالمعرفة الموسوعية ، وكذلك بالقدرة الفائقة على احتراف الكذب المسرحى ، فكلما كان الكاتب المسرحى محترفا لهذا الكذب المسرحى . كلما أعطى التأثير المناخى والمعرفى من خلال أطروحته الأدبية المسرحية فى شكل عمل مسرحى له متعته فى كافة النواحى ، بعدما أحاط المتفرج من خلال عمله المسرحى بكل مشاكل الحياة ، بل دقائقها ، فلا يكفى المبدع (التقنى) والمولع بالبحث والتنقيب والتجربة الذى يصل إلى حد التغريب ، سواء من خلال (قولبة العمل المسرحى) أو (الاسقاط) أو (الترميز) أو أن يزكى مواطن الجمال .. فلا يكتفى برسم (البعد التشكيلى) (المنظر المسرحى) باعتباره واصفا للزخارف الموجودة على المسرح ، واصفا الملابس والتأثير الضوئى فقط ، وإنما نزوعا بازدواجية تصبوا إلى تحقيق الجمال فى الشكل .. مع الحرص الشديد لتوفير التآخى فى المضمون .. فهو من موقعه التخيلى الحر ، باعتباره صانعاً للأفكار ، صانعا لهذا العالم الخاص به ، وهو أيضاً الباحث ، والمحقق للرؤية المطروحة لذا .. فإنه

يعتبر (طارحاً) لأفكار جيل كامل يقدم فوق منصة المسرح . سابق البناء داخل رأس ووجدان الكاتب . وأنه يطمح إلى وصول أحلامه وقضاياه . وكل شوقه إلى العدل والحرية ، إلى التكامل والتضافر على الحق ، والتآخى . والسلام ، إلى الحب والمعرفة ، وحلمه أن يصل كل هذا ، باعتبار أن الكاتب هنا (يجرب) فى أن يصبح (القائد) لتلك المسيرة ، وصولاً إلى حلم الخلاص من كل ما يهدد حياة هذا الجيل من سلبيات .. والكذب الجميل يدعونا لممارسة الطقس والسحر والجمال والخيال ، إنه باختصار يدعونا إلى أن نجرب كل شئ وصولا إلى تجميل الكذب أكثر وأكثر . والذى وصلنا من تلك المحاولات فى التجريب . هو شكل التجريب وليس مضمونه !؟ .

فهل المسرح (التجريبى) العربى والمصرى سيجرب أن يطرح العرى الجسدى لأن التجريبيين فى الغرب قد فعلوا ذلك الفعل المسرحى الفاضح وابتكروا فى مجال التفكير فى الجنس أساليب تجريبية تضع (التجريبيين العرب أو المصريين) أمام حالة من الخوف ، وكذلك البله .. !؟ .

إلا أن محاولة التجريب فى مسرح استفزازى ، فلقد نجح العرب ومنهم أصحاب التجارب المسرحية التجريبية فى أن يفضحوا سلبيات الشعوب ، وإظهار مدى فهم تلك الشعوب بالسلطة وبالجهل وبالسلبية وعدم الفاعلية ، ومن الأفكار التجريبية ما يضحك به (التجريبيون) على المشاهدين على قلة انجذابهم لهذا النوع . فأصبحت تجاربهم المسرحية (سرية) : فهل لدينا نحن العرب .. وهل لدينا نحن المصريين مسرحا سرياً .. مثل مالدى الغرب !؟ .

إن المسرح (السرى) فى الغرب بتجاربه التى تقوم على جهد عدد من الكتاب من الشبان أساساً ، وهى تجارب ذات طابع فكرى وثورى تتخذ المسرح وسيلة لبلورة نظرهم ورؤياهم فى طبيعة النظم السياسية ، وهم يرفضون فكرة التمثيل داخل دور العرض التقليدية ويسمون مسرحهم بالمسرح الخارج عن حدود الأوطان بغض النظر عن مقياس الدخل . أو شباك التذاكر . إن هؤلاء يقدمون فنا لا يخرج عن التقاليد المسرحية المعروفة ، من حيث المسمى الثورى الذى أطلقوه على مسرحهم (مسرح تحت الأرض .. أو المسرح السرى) كاصطلاح يميزه عن المسرح التقليدى الذى لا يثور ، أو المسرح الذى يمثل بواسطة فرق مسرحية محترفة داخل دار العرض . وليس غريبا أن تجد مجموعة من هؤلاء الفنانين الطليعيين تتكون من كاتب ومخرج وبعض الممثلين وهم يتجولون فى شوارع المدن الكبرى ، ويحطون رحالهم فى أى شارع ليقدموا عرضهم ويجمعوا حولهم الناس بطريقة الحاوى عندنا ، التى لم تزل تحدث فى الأحياء الشعبية والساحات والموالد فى مصر .. إنهم يجمعون حولهم الشباب والشابات من كل الأعمار ثم يقدمون فنهم ، وتطاردهم الشرطة لأنهم يخالفون القانون بالتجمهر .. وشتان بين منهج هؤلاء .. وبين تجاربنا السرية التى لا يراها أحد . وهذا هو الفارق الجوهرى بين المسرح عندنا .. وبين مسرحهم . فالمسرح عندهم (تجريبى .. سرى) يراه كل الناس ، فى الميادين العامة ، فى الشوارع .. تحت الأرض .. فى الجراجات .. والمسرح التجريبى عندنا . يقدم فى قاعات ضيقة ، وهو سرى من حيث كونه لا يراه أحد ، وهو تجريبى لأن القائمين عليه يجربون حظوظهم والمقارنة هنا . بالقطع ليست فى صالحنا ..

نحو آفاق أوسع للمسرح

هل يمكن أن يعيش المثقف والفيلسوف والشاعر والطبيب والعالم والفنان التشكيلى . هل يمكن أن يعيش كل هؤلاء بعيداً عن روح المسرح .. هل يمكن أن يغلق أحد هؤلاء قلبه وفكره عن حقيقة عصره .. وكما قال ألبير كامى .. إذا كان القرن السابع عشر هو عصر الرياضيات .. والقرن الثامن عشر هو عصر الفلسفة .. وأما القرن التاسع عشر هو عصر العلم .. أما القرن العشرين فهو عصر المسرح .. وإن كنت اختلف مع كامى فأقول أن القرن العشرين والقرن الواحد والعشرين وكذلك يعتبر عصر المسرح والسينما . وأخيرا وأبدا .. التليفزيون باعتبار أن الأخير قد استطاع بما له من حتمية حضارية أن يفرض نفسه داخل البيوت عنوة ضيف ثقيل . لكنه مفيد ويمتع فى بعض الأحيان ومزعج متخلف يعمد إلى تعتيم الحياة والثقافة - لكننا نقبله على علاته . على أن المسرح . قد احتفظ ولسوف يظل على احتفاظه بمركز الأب لكافة الفنون قاطبة . إذ أن للمسرح آفاقا أوسع من السينما إذ يمكن أن يحوى بداخل عروضه على السينما الحية والمسجلة معا . وكذلك بإمكانه أن يحوى ويستعمل التليفزيون مستخدما إياه داخل

الاحتياجات المسرحية كأداة من أدواته وركيزة من ركائزه الكثيرة والمتعددة . وكما يمكن للفنان التشكيلى (مهندس الديكور) أن يرسم لوحاته وكأنها حية إذ اتساع المساحة واستخدام الضوء يمكن أن يبرز مالا يمكن أن يكون فى حالة عرض اللوحات بشكلها التقليدى تجريديا أو تكعيبيا أو إلى آخر المسميات للمدارس الفنية . إذن . للمسرح أفاق أوسع فى أن يعرض لوحة فنان الديكور وحيث يمكن للديكور أن يضيف باللون واللمسة الجمالية أو الحلول الميكانيزمية إلى النص المسرحى ثراء وعمقا . لذلك اعتبر أن فنان الديكور الواعى والدارس لا يمكن أن نطلق عليه صفة الاحتراف إذ لزاما عليه أن يظل هاويا يجرب ويضيف فيثرى الأعمال المسرحية بأبعاد فلسفية وجمالية .. وهو مثل المبدع المجرب لا يستطيع أن يغلق قلبه وفكره عن حقيقة عصره وزمنه . وإذا استطاع البعض هذا بدعوى أو بأخرى . ففنان المسرح الكلاسيكى والمعاصر فى مجال التجريب لا يستطيع . وأنا مع البعض الآخر الذى يضع قلبه وفكره فى ميزان عصره ولسنا فى حاجة هنا لأن نستشهد بأعمال أو بأقوال - إنما نحن فى مبحثنا نحاول أن نصل معا إلى صيغة حميمة للعملية المسرحية فى مجال الهواية قديما والهواية حديثا .. فهواة المسرح قديما . كانوا أبطالا حقيقيين . فلم يكن بوسعهم إلا التنقل لعرض فنونهم فى أحواش المدارس وفى التجمعات السكانية وفى الأجران والنجوع والقرى .. لذلك . عندما تدخلت الدولة لكى تكرم هذا الفنان الهاوى أنشأت له فرقة المسرح الشعبى . وتشعبت من الفرقة الأم العديد من الشعب . فكانت شعبة الغناء وتضم التراثيين الهواة وشعبة المسرح الكوميدى - والمسرح الدرامى - فى زمن أصبح فيه المسرح ظاهرة جديدة .

هواة مسرحيون

إذا كان المسرح فى بلادنا قد أصبح ظاهرة فنية واجتماعية تستحوذ كل اهتمام الجماهير والمثقفين سواء بالرضاء أو الإعراض ، فما أحوجنا بين حين وآخر ، مع انقضاء موسم مسرحى وميلاد موسم مسرحى آخر جديد فلا بد لنا من وقفة قصيرة ، ولحظة هدوء تنتزع فى الزحام لنقيم من أنفسنا شهداء على وقع الخطى سيرا بالحركة المسرحية نحو الأفضل وكذلك نحاول الاقتراب من العطاء الثقافى الجديد والجيد فى ذات الوقت فاتحين الأقواس واضعين علامات الاستفهام التى ترشدنا إلى مناطق التعثر ومناط الاحباطات ، وبالرغم من أن الظاهرة المسرحية قد أصبحت حقيقة ونظاما دوليا فى ظل الهواة معمول به فى كل دول العالم ، فلابد لنا معها من وقفة تقييم ومؤازرة ، فى حاجة إلى أن نقول كلمة حق لها أو عليها .

وبعد أن اتسعت الحركة المسرحية وتنوعت فى العالم من حولنا إذ نجد الجماعات المسرحية قد اتخذت أشكالا ومسميات مثل (سان فرانسيسكو مايم) وفرقة (يلفارستايت) وجماعة (السلم الأحمر) فى انجلترا وفرقة

(جراند ماجيك سيركس) وفى القاهرة مؤخرا (الجمعية المصرية لهواة المسرح) تلك التى قدمت حتى الآن ثلاث مهرجانات اثنين من هذه المهرجانات قد خصصتها لمسرح المونودراما . والأخير أو الثالث والأخير مهرجان مسرحيات الفصل الواحد . وهى فى سبيلها إلى إقامة المهرجان الأول للمسرح التجريبى - والجمعية المصرية للهواة إن كانت لم تذهب بعد إلى أماكن تجمعات الجمهور العريض المتعطش لفن المسرح - وإن كانت قد أخفقت فى التحرك . إنما عذرها انعدام الدعم المادى من الدولة وعدم السماح لها بأى من المسارح لتعرض عليه سواء داخل المدينة أو خارجها . إنما كل ما تم هو استضافة الجمعية من قبيل الشهامة الفردية التى قام بها الفنان سمير العصفورى الذى كان مديراً عاماً لمسرح الطليعة حين استضاف المهرجان الأول للمونودراما فى قاعة صلاح عبد الصبور . أما الفارس الثانى فكان الكاتب حسام حازم الذى قدم أحد مسارح الدولة الذى استولى عليه مسرح معهد الموسيقى العربية . أما الثالث والذى استضاف المهرجان الثالث والثانى للمونودراما الفنان عبد الغفار عودة الذى قدم مسرح الغرفة لاقامة المهرجان .. شهامات فردية .

حالة المتلقى الهاوى لعروض الهواة

وإذا كان كل فنان هاو .. كذلك توجد على الساحة المتفرج الهاوى أيضا إذ تمتلئ الساحات الشعبية بهواة المشاهدة للمسرح .. وهناك تصور فى هذا الأمر وصل إلى حد البشاعة وإن كانت التجارب التى تمت قد أكدت أن الشعب فى أقاصى الريف والصعيد فى تعطش للمسرح - ظهر ذلك جليا فى الستينات عندما زار المسرح القومى والمسرح الشعبى والمسرح المتجول وبعض فرق الهواة المحلية لتلك المناطق وكذلك قديما فرقة حسن البارودى وفرقة فاطمة رشدى .

وفرقة حمام العطار وفرقة على الكسار وفرقة حسنى العطار - كل هذه الفرق قد ولدت فى الريف وأثرت - ثم حطت رحالها فى المدينة فكان موتا محققاً لها لندرة دور العرض المسرحى .. أما فى الريف فكان المواطن يهرب من واقعه إلى واقع أخر . قد يشبه من قريب أو من بعيد ذلك الواقع الذى يحياه . إلا أنه واقعا من خلال الألوان الطبيعية . فيهرب المواطن من شؤمه ويخيل إليه أنه إنما هرب كلية إلى عالم ساحر وساخر .يضحك من خلاله

ويتطهر .. وبعد أن كان حبيسا فى دوامة من صنع هواجسه . إذ به أمام عالم له ذات دلالات وتنبآت لأحداث سارة للأبطال وغير سارة . أحداث تولد أمام عينيه ويشارك مخاض ميلاد لها .. وقد يظهر بين الحين والأخر ما يجعل الإحساس بالذات وبالوطنية متضخما فتفرز أمام ناظرية معاناة جديدة فى عالم جديد .. ولقد حرم الشعب فى المناطق البعيدة من الفرق الحكومية الزائرة . وترك العبء . وهو كبير وخطير ، بل هو فوق طاقة الهواة اللذين يتولون هذه المهمة الشاقة والخطيرة فى ذات الوقت دون تدخل من الحكومة إلا فيما ندر .. وفيما ندر . نستطيع أن نمدها ببيوت وقصور الثقافة وهى فى معظمها مشغولة بأشياء أخرى غير المسرح إذ تعتبر المسرح مكلفاً ومضنياً فى ذات الوقت ، بينما ينبغى أن يكون الميلاد لمسارح الهواة إنما يكون من وسط هذه التجمعات التى تشكل الهيكل الأساسى لميلاد المسرح ميلاداً حقيقياً تنموياً :

١ - مسابقة المسرح العمالى السنوية

٢ - مسابقة الشركات

٣ - مسابقة الجمهورية للمسرح المدرسى بكل مراحله

٤ - مسابقة المعاهد فوق المتوسطة

٥ - مسابقة (مهرجان المسرح الصغير للجامعات)

٦ - مسابقة (المسرح الكبير للجامعات) .

هذا مجال الهوايات التى قد لا يعرف معظم أفراد الشعب عنها شيئا .. وهناك نوع أخر من الهواة سوف اكتفى بأن اطلق عليه اسم الهواية مدفوعة

الأجر - فمسرح الدولة يضم هواة يقدمون العروض مدفوعة الأجر - ثم هناك الهواة المعينون مثل أعضاء قاعة صلاح عبد الصبور - أو مسرح الطليعة برمته فكل فنان فيه من هواة الوصول إلى النجومية وقد خلعوا رداء الهواية فى المطلق واستعدوا للصعود بالصواريخ إلى مجاورة النجومية فمات مسرحهم وما عاد أيضاً يضئ أى لم تعد له هوية بعد أن كان مسرحاً تجريبياً فى المقام الأول ورث معطيات مسرح الـ (١٠٠ كرسى) وفرقة مسرح الجيب - وإذن لم يبق فى الساحة سوى :

١ - الجمعية المصرية لهواة المسرح .

٢ - نادى المسرح المصرى .

٣ - فرقة المسرح العمالى .

٤ - الفرق الحرة .

لكن هل سيبقى الحال على هذا المنال . أقول لا .. حتماً .. لا . المهم . أن الجمعية المصرية لهواة المسرح قد استطاعت أن تقدم بالفعل الحلول البديلة والضرورية للمجتمعات النامية التى تواجه العديد من المشكلات فاستعارت الأشكال الفنية المتطورة حين قدمت ونوعت فيما قدمت فى مهرجان المونودراما الأول والثانى . ولم تجرب فى مهرجانها الأول لمسرحيات الفصل الواحد حين قدمته على مسرح محمد عبد الوهاب إلا بعض الأعمال التجريبية من حيث الشكل والكلاسيكية من حيث المضمون فمعظم الأعمال - وقد كان شرف لى عضوية لجنة التقييم والتحكيم - بالاشتراك مع الشاعر عمر نجم والقاص محمد كمال محمد والفنان التشكيلى روسر مرزوق والناقد حسن عطية والكاتب المسرحى محمد سلماوى . وقد لاحظت كما لاحظ كل

الأساتذة الأفاضل . أن ما قدم من خلال هذا المهرجان . إنما هو محاولة لكسر الجمود والإيقاع السائد فى الحركة المسرحية . فقد كان التوقيت عصبيا .. إن الساحة المسرحية لا يتواجد فيها غير إنتاج المسرح الخاص . أما مسرح القطاع العام فلم يكن فى أوج نشاطه وإن كنت أعلق ذلك على توقف عطاء واحد من أكبر المسارح فى الشرق الأوسط وهو المسرح القومى إلا أننا كنا أمام كتاب جدد ، مخرجين جدد ، ممثلين قد تكون لم تقف على إحدى خشبات المسرح قبل هذا المهرجان .. إلا أن معظم ما قدم من خلال هذا المهرجان إنما يتسم بالعفوية وشرف المحاولة وهذا ما يحسب للجمعية المصرية لهواة المسرح - وإن كانت بعض العروض قد واجهتنا . ومن حيث بنياتها بروح التغيير للوصول إلى العدالة الاجتماعية والمساس من بعيد ببعض القضايا الفكرية الموروث منها والمعاصر وأذكر على سبيل المثال - الفقير - الرجاء اتخاذ اللازم - أما فى طريق التجريد الكلاسيكى شكلا فكانت عرض - لعبة الشطرنج - وسهرة فى بيت چو وأنا أعلم أن كل أعضاء الجمعية قد أهدوا كل تلك التجارب إلى جيل كامل من الفنانين الشبان .

*** توافر النشاط المسرحى واتصاله وانتشاره :**

فى مصر العديد من النشاطات المسرحية ولتكن بدايتنا مع المسرح المدرسى والذى أنشأه الراحل زكى طليمات - وهو بذاته الذى أنشأ فى مصر معهد الفنون المسرحية للمرة الثالثة فقد كانت هناك محاولتان اثنتان لإنشاء معهد التمثيل إلا أن الكيان العلمى لم يكتمل لذلك أجهضت تلك المحاولات الواحدة تلو الأخرى ، حتى قامت الفرقة القومية بوضع ميزانية معهد التمثيل العربى الذى يتبع دار التمثيل ثم جاء زكى طليمات بمعهده الجديد والذى أشرفت عليه وزارة المعارف فى البداية ثم وصل إلى ما وصل

إليه بفضل وضع اللبنة العلمية . وانتقل إلى البلدان العربية يؤسس المعاهد الفنية التى تعنى بفنون التمثيل والعلوم المسرحية من نقد وديكور وموسيقى فأنشأ فى الكويت والعراق ، وتونس المعاهد الفنية التى خرجت كوادر فنية أثرت الحركة المسرحية فى بلدان الوطن العربى على امتداده .. ويعتبر زكى طليمات رائد الحركة العلمية الحديثة الذى جمع كل هواة المسرح المتطلعين لمسرح علمى متقدم وحين تخرجوا من المعهد تلقفتهم الساحة الفنية لما لهم من علم ودراية بالفن العالمى والعربى - لذلك صاروا من هواة الأمس إلى نجوم اليوم والغد وما يزالوا على تربعهم فوق عروشهم ملوكا ونبراسا للنجوم الواعدة .

---

* **ما قبل الصيغة العلمية :**

وقبل إنشاء معهد التمثيل فى مصر - كانت هناك فرقا من الهواة عديدة ومتنوعة سواء فى مصر أو فى المدن المجاورة - ففى مصر كانت تتمركز فرقة (چورچ أبيض) جوق عكاشة وأبيض - جوق حجازى وأبيض - وإلى مصر وفد الفنان (أبو خليل القبانى) قادما من دمشق عام ١٨٣٣ بعد أن تلقى تعليما دينيا ثم درس الموسيقى والتواشيح وحضر حلقات الذكر وأولع برقص السماج إلى أن أفاد بكل هذا فى كتاباته وقيامه بتمثيل ما قد كتب للمسرح ، ولقد تأثر القبانى بالمسرح التركى ولكنه لم يقتبس ولم يقم بالإعداد عنه أو منه - وإنما اتجه القبانى إلى التأليف مباشرة وقدم عروضه فى البداية داخل ساحة بيت الأسرة ثم بكازينو كان يملكه طليانى محب للفن - ثم فى حديقة عامة بعد أن كون فرقته من الهواة التفوا حوله وآمنوا بما للمسرح من دور خطير يثرى ويؤثر فى حياة المشاهدين .. وسرعان ما تغلغل حب المسرح فى قلب القبانى فباع كل ما يملك وساهم أعضاء فرقته من الهواة حتى أنشأ بماله وتبرعاتهم مسرحا خاصا لفرقته فى دمشق سرعان ما احترق بعد فترة قصيرة من تشييده ثم رحل القبانى إلى مصر .. وانضم هاويا للتمثيل فى فرقة سلامة حجازى - الذى كان يعمل على مسرح (ما چستيك) سينما الجمهورية (أولمبيا) بميدان العتبة الأن - وكون أبو خليل القبانى مع الشيخ سلامة حجازى فرقة تمثيلية استعراضية مؤملين أن يحققوا معا إضافات جديدة كما حققه جيل الرواد الذى قدم خلال أعماله حينما كانوا يعملون بروح الهواية ما يتبصرون بشعاعه طريق اليوم والرؤية المستقبلية فى غدهم المرجو ...

* **لمحة تاريخية :**

كثيرون هم الذين أرخوا نشأة المسرح من الباحثين الذين درسوا مسيرته وتطوره عبر مختلف العهود السياسية والفترات الفكرية التى شهدها وقد توقف فريق البحث فى العراق على سبيل المثال عند الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حيث عثر هذا الفريق على وثائق تاريخية ونصوص تمثيلية مخطوطة ومطبوعة أزالت كل الظنون ، التى كانت سائدة إلى وقت قريب ووجدوا أن مسرحنا العربى بعامة قد عرف مظاهر تمثيلية تصل إلى العهد العباسى أوجزها فى النقاط الآتية :

١ - عرف العراقيون نوعا من التمثيل كان يدعى بـ (السماجة) وهو اسم يطلق على الممثلين الذين يزاولون الالعاب التمثيلية .

٢ - وعرف المصريون فى العهد العثمانى (فن خيال الظل) وهو من مبتكرات محمد بن دانيال - فنان هاو من الموصل - هاجر إلى مصر وسكن القاهرة فى زمن السلطان (الظاهر بيبرس) فى القرن الثالث عشر حيث كان يشتغل طبيبا للعيون وتوفى عام ١٣١١ م .

٣ - وكما عرف البغداديون كذلك فنا اخر عرفناه فى مصر ويدعى (القرة قوز) ومعناه (العيون السود) .

٤ - وإلى جوار ما تقدم عرفت مصر وبغداد فنونا تمثيلية أخرى كان يطلق عليها اسم (الاخبارى) وهى مشاهد تمثيلية تتضمن حوار بين شخصين أو أكثر يتبادلون الأوصاف والنكات المضحكة ومن أشهر ممثلى هذا الفن فى التاريخ العربى هما (ابن الجامة البغدادى) و(منصور المصرى)

وعرف من بعدهما (فى تركيا - جعفر لقلق زادة) .

تلك كلها كانت مظاهر تمثيلية كان لابد من الإشارة إليها وتدوينها فى مدخل أية دراسة عن المسرح .

ومن فرقة الهواة جوقات مصرية غنائية ظلت تعمل طوال خمسة عشر عاما بين القاهرة وضواحيها إلى أن عاد أبو خليل القبانى وهو أول من لجأ إلى التاريخ العربى الاسلامى والتراثين الشعبى والشرقى - إلى مسرحة هذا التراث ، كما بدأ المسرح الغنائى الشعرى وتتلمذ عليه - سيد درويش وسلامة حجازى ومنيرة المهدية وكامل الخلعى ودرويش الحريرى أستاذ سيد درويش - بعد أن كانوا جميعهم من الهواة الذين يتخبطون بين التجريب فى الكلاسيكيات أو المعاصرة - واهتم القبانى بالمسرح العربى والشعبى فكان مسرح التراث الشعبى والتجريبى قبل ما يربو عن الثمانين عاماً بين هواة اليوم والهواة فى هذا الزمن البعيد .

*** (فى القاهرة عام ١٩٢٥ والمسيرة مستمرة)**

ولقد حمل الرسالة من بعد القبانى بداية قبل أن ينضم للفرقة الحكومية التى أنشئت بتاريخ قد يصل فى مجمل سنواته إلى الثمانية عشر عاما كفاحا مريراً حجازى وأبيض وفرقة عكاشة - ومن أبناء عكاشة وبناء مسرح حديقة الأزبكية تولدت فكرة تكوين فرقة حكومية وهى الفرقة المصرية للتمثيل .

*** (دار التمثيل العربى)**

وضمت كل من كانوا هواة الأمس بعد أن اختارهم شاعر القطرين خليل

مطران وعينهم بالحكومة وهم :

١ - جورج أبيض

٢ - زكي طليمات

٣ - عزيز عيد

٤ - عبد الرحمن رشدى

٥ - حسين رياض

٦ - أحمد علام

٧ - عبد الله عكاشة

٨ - عباس فارس

٩ - منسى فهمى

١٠ - زكي رستم

١١ - سراج منير

١٢ - فتوح نشاطى

١٣ - فؤاد شفيق

١٤ - حسن البارودى

١٥ - محمود رضا

١٦ - عبد المجيد شكرى

١٧ - فؤاد سليم

١٨ - عمرو وصفى

١٩ - نجمة إبراهيم

٢٠ - سرينا إبراهيم

٢١ - زوزو حمدى الحكيم

٢٢ - زينب صدقى

٢٣ - فاطمة رشدى

٢٤ - روحية خالد

٢٥ - دولت أبيض

ومن الشبان :

- حسن فائق

- محمود المليجى

- عبد العزيز خليل

- محمد إبراهيم

(وفى الهواة بأجر رمزى)

- أنور وجدى
- سامية رشدى
- عزيز أمير .
- محمد يوسف
- فردوس حسن
- على رشدى
- زينب شكيب
- أمينة شكيب
- لطيفة أمين

وغيرهم .

(ونستطيع فى نهاية الأمر أن نقول أن هذه الصورة الكلاسيكية لمسرح الهواة فى الزمن القديم) وكم كانت جيدة ومدروسة .

* **هواة المسرح اليوم فى ظل المعاصرة ..**

(أ) وبعد أن استعرنا قناع الماضى الباسم - أدعوكم لتأمل الوجه الباكى للهواة اليوم فالمعاصرة بالنسبة لى (ضياع) أو فلنقل لعبا فى الوقت الضائع . ومهما خلصت النوايا فى الأعداد والدراسات والدورات الدراسية التثقيفية والتخصصية - أو الدراسات الحرة بمعهد الفنون المسرحية (غير الرسمية) أى بغير شهادات وبغير اعتراف - وفى زمن تكتظ فيه القاهرة بنحو (ثلاثين ألف موظف كتابى) فى تعداد اجمالى خمسين ألفا من الموظفين ونحو عشرة آلاف بين محالين إلى المعاش أو أطفال لم يدخلوا فى التعداد بعد - والقصد من هذه الكلمة التى قد تبدو كالإحصائية إلا إننى أقصد هنا بأن تلك الكثافة السكانية كان لابد أن يواكبها خدمات - مساكن فى مدن جديدة - مدن معدة إعدادا حديثا متطوراً - متوافر فى تخطيطها الحدائق والأندية ودور المسارح والسينما - وأمام تلك الهجمة السكانية على الأراضى الزراعية واختفاء الرقعة الخضراء - اختفى معها الخصب الثقافى والنمو الذهنى والهواه وسط كل هذا يحاولون جاهدين اثبات ذواتهم . وهذا مناخ طبيعى . وكما قلنا لهم فى إحدى التجمعات يوما - إن من حقكم ياهواة اليوم أن تثوروا علينا . ناقضوا ما نكتب واكتبوا ما هو أفضل اصلبونا إن كنا أخطأنا أو ارحمونا وانسونا وتجاوزونا فهذا هو السبيل للخلاص - أو إن كان هذا هو المخرج من دائرة اللامعنى واللامسرح واللامكان - وعلى حد قولهم ولو غرفة فوق سطح أحد المنازل الآيلة للسقوط ، لم تمتد يد العون من الوزارة إلا بإعانة ضئيلة جدا . لا تسمح حتى بطبع

تذاكر الدعوة ، وفى معظم الأحيان ، يتولى أحد الفرسان جمع التبرعات للقيام بهذا الأمر بل ينفق الهاوى على هوايته من جيبه الخاص والكل يعتنق فكرة الفعل الذاتى . ولم يأتى اليوم الذى تنتبه فية الجهات المعنية بعد لهؤلاء الشباب الواعد .. ومعظم هواة اليوم من خريجى الجامعات والمعاهد العليا ، ومعظمهم قد شارك بالجهد فى المسرح الجامعى وبعضهم نال الجوائز والدروع أو الكئوس أعترافا من أساتذة فى أكاديمية الفنون (المعهد العالى للفنون المسرحية) تمثيل ، نقد - ديكور - وبالرغم من هذا الاعتراف منهم إلا أن الأساتذة يعلنون فيما بعد - أن هذا الاعتراف لا ينبغى أن يمتد أو يسرى خارج أسوار الجامعة وعليه يصبح هذا الاعتراف حبيس خشبات المسرح داخل الجامعات وأن يظل الهواة جامعيون كانوا أم غير مؤهلين . ولا ينظر لهذه الطاقات الشابة بعين التقدير . ولا يدرك حقيقة مستقبلية سوف تفرض نفسها شئنا أم أبينا أن هؤلاء الشباب . هم نجوم الغد فى التمثيل والإخراج والنقد . لأنى كما قلت آنفا إنهم على أعلى مستوى من الدراسات الاكاديمية العامة أو المتخصصة .. واكتفى بعض من هؤلاء بالانزواء . وأما البعض الأخر فقد قاوم وظل يقاوم وكتب أحدهم الأشعار والبكائيات على المرحلة حيث لا ينبغى أن نصم البلد مصر ككل . وإنما يجب أن نواجه أشخاص ونتحدى واقعا يفرض علينا الانزواء ضيوفا فى غرف تلفظنا جدرانها قبل أصحاب هذه الفرقة الشرعيين وحتى إن كان المكان ينتمى للثقافة الجماهيرية أو كان بيتا أو قصرا من قصور الثقافة . وهى بعينها تلك الوزارة التى تقدم يد العون للهواة - منتهى التناقض يقع فيه هواة المسرح فى ظل المعاصرة .

(ب) *وإن كانت قضية المكان - المقر - للهواة - يشكل حجر الزاوية من*

المشاكل فإن لدينا صورة أخرى من المشاكل المعاصرة لهواة المسرح بشكل عام فى ظل الحالة الراهنة - فكيان - مثل نادى المسرح المصرى - والتى كانت تترأس مجلس إدارته الفنانة القديرة سميحة أيوب ويضم مجلس إدارته من النقاد والكتاب ورجال الصحافة بل وكبار فنانى المسرح قد انضموا لعضويته - ولكن ماذا قدم نادى المسرح المصرى - قدم موسما مسرحيا واحدا - والموسم عبارة عن عملين - أحدهما - لنمثل سترندبيرج - والثانى - القاعدة والاستثناء ثم مونودراما نادى النفوس العالية - ثم من بعد ذلك بفترة كبيرة مسرحية أخرى محلية - وحينما فكر فى إقامة مهرجان المسرح العربى الأول - لم يكن المهرجان سوى ثلاثة عروض تقدمت بهم فرقة المسرح الوطنى القطرى - وقد شارك نادى المسرح المصرى بعرضين من عروضه القديمة حيث لم يتسع المجال لتقديم الجديد من خلال ما سمى بالمهرجان العربى الأول - وأيضا واجه نادى المسرح المصرى مشكلة المكان فى أول احتكاك جماهيرى له بعد أن حل ضيفا بل إن نادى المسرح المصرى ولد على خشبة المسرح القومى - وحين أراد أن يقدم مهرجانه المسرحى - فقد حل ضيفا على مسرح اتحاد الكتاب . وهو ليس بمسرح - بل قاعة للندوات والمحاضرات وخشبة المسرح فيه لا تزيد عن الثلاثة أمتار طولا وعرضا - فكان هذا المهرجان بمثابة اللهاث الأخير أو النفس الأخير الذى يلفظه هذا النادى كان من الممكن أن يثرى الحركة المسرحية بما يضم من أعضاء لهم شعبية وجماهيرية عريضة ، بل وفى وجود فنانة قديرة لها حضورها وكلمتها فى الساحة الفنية .

(ج) ويأتى شكل أخر من أشكال مسرح الهواة فى ظل المعاصرة وهو ما يقدم من خلال قاعتى صلاح عبد الصبور وقاعة الغرفة بالمسرح المتجول - وما

يقدمه شباب مسرح الطليعة من خلال قاعة مملوكة له ومخرجون متخصصون أكاديميون بل وآخرون لهم تجاربهم العديدة في مجال الاحتراف - وكذلك يمكن أن نطلق على مجموعة العمل المسرحي بمسرح الطليعة وفي مسرح الغرفة أسعد حظا لأنه قد توفرت لهم كافة الامكانات والمزايا . فهم يحصلون على حقهم الأدبي بجانب الحق المادى . وكذلك يدعون - أو بإمكانهم أن يدعوا المخرجين للسينما أو المسرح أو التليفزيون لكي يعرضوا أنفسهم من خلال الفرص الكبيرة التي تعطى لهم في هذه المسارح - وأهم ميزة أعتقد أن أقرانهم من هواة المسرح هم حاسدوهم عليها أن لهم بيتا مسرحيا يضمهم وأب يدير أمورهم وينفق عليهم بسخاء الأب الذى عينته الدولة مديراً وتركت في يده مصروف الأبناء - ومأكل الفنان في المسارح - ومقتله إذا ابتعد عنها بأى من وسائل القهر - أو اللامبالاه أو السخرية من جهود شباب يسعى إلى أن يضع لمساته وقيمه الجمالية والعلمية داخل إطار بداخله لوحة خشبية مسرح ملكا لكل عطاء .

(د) القدرة على التحرر من القيود وعليهم أن يتحركوا بتلقائية في تجاوز الأجيال السابقة - أو يثوروا عليها كما سبق أن قلت - وهذا هو الطريق لتحقيق الحلم والإتيان بكل ما هو جديد . وإذا كان الشباب - شباب المسرح الجاد - وأقصد من لهم قضية سواء كانت قضية مكان وإبداع - أو إخراج - أو قضية وجود جاد في مناخ صحى يفيد المسرح ويعالج ما قد أصابه من أدران قد تودى بحياته أعتقد .

أن من حق هؤلاء الشباب - في ظل هذا الحكم من الانفاقات الخرافية والتي قد تصل إلى (٣٠٠) ثلاثمائة الف جنيه من أجل إنتاج مسرحية واحدة - أعتقد أن من حق هؤلاء الشباب أن يصرخوا وأن يوقفوا هذا النزيف

من ميزانية الدولة - إذ يمكن بألف واحدة أن ينتج هولاء الشباب عشرات المسرحيات مثلما حدث . وكانت جدواها أكثر فاعلية وحميمة وإفادة لقطاع كبير من الشباب . فماذا يفيد هذا العرض الذى تكلف كل هذه الألوف - لاشئ سوى الإبهار من خلال الرقص والإضاءة والمجاميع والكورال - واللهم لا اعتراض ولامانع وجعل الله كلامنا خفيفا على من أصدر الأمر بالانفاق وتجاوز المنفق وضآلة الاستفادة فى المنفق عليه .

وفى نهاية ما يمكن أن أسميه رحلة داخل عقل رجل مسرح - أقول - إذا عملنا جميعاً على أن نسعى لتنفيذ قرار وزارى قد صدر بالفعل - وهذا القرار يقول - إن كل مبنى جديد يبنى : عمارات سكنية أو مجمعا للمكاتب - لابد أن يخصص الدور الأول منه لدور المسرح والسينما - وهذا فى اعتقادى على الطريق يعد الحل الثورى للشباب صار مطلباً - فليكن كل منا (كولومبو) وليكن كل منا الرجل الأخضر إذا لزم الأمر لإنقاذ هذا القرار من الإلغاء أو النسيان أو الاندثار .. كما أقول أيضا - فلنكتب فى الجرائد وكل منا يهمس فى أذن الآخر حتى يصبح هذا الهمس طنينا مدويا يصل إلى المسئول عن الشباب والرياضة بأن يحقق مطلبا ضروريا للشباب : أن يجنب نسبة السدس من ميزانية كرة القدم - أو الرياضة بشكل عام - السدس فقط ويخصص للمسرح - ويدعم به شباب المسرح من الهواة .

الختـــام:

يافنانى المسرح - ممثليه وممثلاته . كلاسيكيين أنتم أم كنتم معاصرين - لا تنسوا لحظة أنه بالمسرح ترقى الشعوب وإذا كان الفن المسرحى نشاط .

تحتفل مصر كما يحتفل العالم كله بيوم المسرح العالمى - فى وقت لم يأخذ فيه المسرح فى مصر نصيبه من التقييم . إذ لا يوجد من يقيم وكذلك لا يوجد ما قد يكون محل هذا التقييم .. فلم يأخذ المسرح نصيبه الحقيقى من الرعاية وإن كانت النيات تتجه نحو التخطيط لبدء حركة مسرحية واسعة النطاق تمتد من القاهرة عبر أقاليم جمهورية مصر كلها حتى أسوان وقبل أن نجرى وراء الأحلام علينا أن نطرح الواقع أمامنا بداية حتى يتكشف لنا بجلاء لرؤيتنا لهذا الغد الذى يولد الآن بين أحضان الحلم الوردى ..

وإذا كان الاعتراف الذى يدرك حقيقته كل من يعمل بالساحة المسرحية .. وهو أن المسرح ليس إلا دراما - وأن تلك الدراما هى أم الفنون ، منها ولدت فنون العرض المسرحى كافة ، وهى فى ذات الوقت خليقة بتحقيق أعظم الأهداف وأسمى الغايات .. وقد لا يدرك البعض مدى الرسالة التى يستهدف المسرح نشرها فى المجتمع ظنا منهم أن المسرح مجرد مكان يقصد به الترفيه - مثل فكرة كل أصحاب الفرق الخاصة عن المسرح وما يبيعونه من سلعة رديئة أضرت بأذواق الناس قاطبة بينما يعتبر القائمين على المسرح فى مصر - بأن المسرح الفكاهى أو الكوميديات المسرحية ما هى إلا جزء من الهدف الذى يسعى إليه المسرح من قديم الزمن وكما ندرك لما للمسرح

من دور فهو انعكاس لمشاكل المجتمع وقضاياه - ولقد تصدى لهذه القضايا من قديم - وأسهم فى حل بعض هذه القضايا حلا جزريا - ذلك فى المسرح العالمى - مثلما حدث فى قضية - حرب فايتنام - والمشكلة العنصرية التى عالجها المسرح الأمريكى مثلا - ولا يعنى هذا الكلام أن مسرحنا المصرى قد تقاعس عن دوره - هواة كانوا أو محترفين فللمسرح المصرى تاريخه المشرق وسط الساحة العربية - ولقد بذل رواده الأوائل من أجله الكثير - كذلك من أجل حبه فى قلوب الشباب المعاصرين - لقد ضحوا بالكثير - فالمسرح حى فى وجداناتهم يرتبط اسمه وجماهيره بساعة العرض المسرحى - فى نوع من اللقاء الحر وتحقيقا للهدف الأسمى بصفاء النفس - وإن كان هؤلاء الشباب الهواة المعاصرون للمسرح - هم المطالبون أكثر من غيرهم بالعمل على تحقيق هذا الهدف الأسمى - لأنه اذا كان وراء كل حتمية فى المجال الإنسانى قدرا من التلقائية وكثيرا من التحرر . فى الاختيار والإبداع والإخراج والاداء أو الرؤية التشكيلية . فهذا هو ما نجده فى جيل الشباب المعاصر - فهم نشاط عالمى يعبر به الانسان عن نفسه فى كل مكان . فالتعبير بالمسرح عن سخطنا على الوضع الراهن - فالمسرح له أثر قوى - فى الشارع - فى المقهى - فى النادى - وأنى أعترف أنه لولا انتمائى وحبى بل عشقى لكل ماهو مسرحى - ما أقدمت على الاسراع بتسجيل هذا الشعور وبهذا الإحساس - فالمسرح ياسادة حالة قادرة على اشاعة السعادة مهمته دائما أن يسبق الأحداث لتحطيم الكارثة الكبرى .

المـراجـع والـهـوامـش

١ - التاريخ السرى للمسرح قبل الثورة ١٩١٩	د/ رمسيس عوض
٢ - طبيعة الدراما	د/إبراهيم حماده
٣ - نشوة الطرب فى تاريخ جاهلية العرب	سعيد الاندلسى نسخة مكتبة الجامعة العربية
٤ - الغناء المصرى	طبعة الوكالة العربية للنشر
٥ - الغناء فى القرن التاسع عشر	د / ناهد أحمد حافظ
٦ - حول التقاليد المسرحية	ترجمة سعد الله ونوس
٧ - ارزة لبنان	دار الكتب المصرية
٨ - معجم المصطلحات الدرامية	د / إبراهيم حمودة
٩ - نظرية المسرح الحديث	اريك بنتلى
١٠ - علم الجمال	جورج لوكاتش
١١ - مسرح المجتمع	توفيق الحكيم
١٢ - الوعى والفن	جورجينى جائف

دراسات ومقالات نشرت للكاتب فى مجلات عربية ومصرية متخصصة .

المنتدى .. الفيصل .. المسرح .. الهلال .. القاهرة .. الكويت . أفاق المسرح .

محتويات الكتاب

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

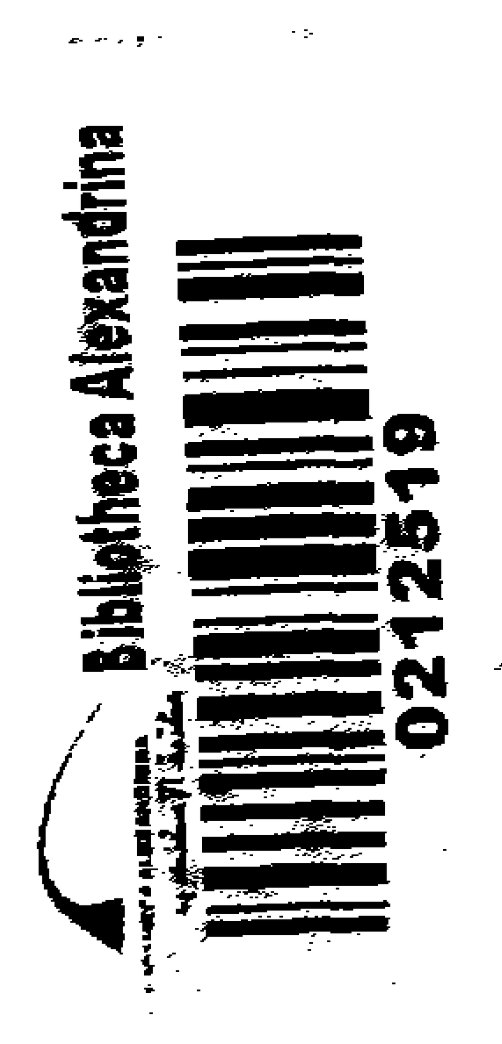
رقم الإيداع ١٣٥١٠ / ١٩٩٧

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 942 -7)

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

١٠١٤ - ١٩٩٧ - ٢٣٢٨

● المسرح أولا وقبل كل شيء واجهة مـن واجهات الحضارة فى أى بلد وعند أى شعب متـقدم ، الحضارة عنده تبدأ بالمسرح ، والمســرح مدرسة الشعب كتاب يبحر بالقـارىء إلى ضفاف المنشود والمأمول . . انه يناقش أحلامنا بمعضلاتها ، التى لم تتح للحالمين المسـرحيين أن يحققوا أحلامهم ، والتـى تتلخـص فى أن بعـض الـعـوائق والتــى تكمن فى بنية الـتخلف فى الدول الناميـة ، والتى تستورد شكل المســرح فى البلاد المتقـدمة . . هذا الكتـاب رحلة إلى ذلك العالم الاشـيرى الجـميل ، صـاغه كـاتب مسرحى وناقد له تاريخ طويل فى مجال الكتابة والاخراج المسرحى .


Bibliotheca Alexandrina
0212519